

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

JULI/AUGUST 1956

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

Zeitschrift für neue Musik · Schriftleiter: Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. — Preis: jährlich (12 Hefte) 14,— DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7, Telefon 2 43 41. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

INHALT DES SIEBENTEN/ACHTEN HEFTES

	Seite
Heinrich Strobel: Die Einheit der modernen Kunst	193
Herbert Kühn: Kunst der Vorzeit — Kunst von heute	196
Hanns Theodor Flemming: Wege der modernen Malerei	200
Wolfgang Christlieb: Architektur von heute	206
Helmuth de Haas: Zur Literatur des 20. Jahrhunderts	211
K. H. Ruppel: An Stelle eines Theater-Beitrags	214
Das neue Buch: Francis Poulenc plaudert mit Claude Rostand	215
Sondernummer Anton Webern	216
Zum Leben und Schaffen von Willy Burkhard	217
Blick in ausländische Musikzeitschriften	217
MeLOS berichtet	218
Frankfurter Weekend mit Neuer Musik / Musikalisches Museum am Main / Vokales, Instrumentales und Elektronisches in Köln / Theatra- lische Musik und Uraufführung von Julien-François Zbinden in Wies- baden / Hermann Scherchen rettet das Niederrheinische Musikfest / Leningrader Philharmonie in Deutschland	
Berichte aus dem Ausland	226
30. Weltmusikfest in Stockholm / Ein neues Requiem in Zürich / Die Schweizer Tonkünstler in Amriswil / New York zwischen zwei Spiel- zeiten / Reutters „Dr. Faust“ in Linz / Jeunesses Musicales trafen sich in Spanien	
Neue Musik im Rundfunk	231
Blick in die Zeit	233
Bericht über ein Scherbengericht	
Notenbeilage	234
Neue Noten	235
Notizen	236
Bilder	
Kopf eines Urrindes. Höhlenmalerei / Stilisierte Menschengestalten. Höhlenmalerei / Jäger. Felsmalerei / Emil Nolde, Triptychon der Maria Aegyptiaca (Kleinhempel) / Juan Gries, Stilleben. 1920 / Wassily Kandinsky, Gelb-Rot-Blau. 1925 (Sello) / Giorgio de Chirico, Der große Metaphysiker. 1916 / Paul Klee, Drei Vierer-Segler. 1940 (Klein- hempel) / Schnappschuß von den Frankfurter Musiktage (Schröter) / Elektronische Musik in Köln (dpa) / Heinz Schütz, Leiter der Abteilung für elektronische Technik beim WDR Köln (dpa) / David Oistrach, Frau Tamara Oistrach und Kurt Sanderling (Keystone) / Werner Egk und Helmo Erbse (Bethke)	

Das vorliegende Heft erscheint als Doppelnummer für die Monate Juli/August.
Die nächste Ausgabe unserer Zeitschrift erhalten Sie als Nummer 9 im September.

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,— DM, 1/8 Seite = 30,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif — Zahlungen: auf Postcheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA.: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Heft 7/8 / 23. Jahr

Juli / August 1956

Die Einheit der modernen Kunst

Heinrich Strobel

Wir leben in einer Epoche stetiger Spezialisierung. Es gibt keine universalen Denker mehr, keine universalen Ärzte und keine universalen Künstler. Ein Leonardo, der Bilder malt und technische Zeichnungen entwirft, ein Michelangelo, der Bildwerke schafft und eine Stadt nach eigenen Plänen verteidigt, sie wären heute nicht vorzustellen. Selbst im eigenen fachlichen Bereich ist es nicht mehr möglich, alles zu kennen, zu überschauen, geschweige denn zu deuten.

Um so notwendiger ist es, von Zeit zu Zeit den Blick über die Grenzen und Grenzpfähle fachlicher Erfahrungen und Erkenntnisse hinweg zu richten und nachzusehen, was anderswo vorgeht. Wenn wir die Ganzheit der vielen Domänen des menschlichen Wirkens schon nicht mehr überschauen können, dann sollen wir uns wenigstens bemühen, innerhalb einer Domäne der Ganzheit nachzuspüren.

Jeder weiß aus eigener Erfahrung, wie schwer es ist, unter Musikern verschiedener Auffassungen oder Nationen eine Verständigung über die Kunst herbeizuführen, die sie doch alle beherrschen (oder zu beherrschen glauben). Das beginnt bereits bei der Terminologie, über die man sich nur in den seltensten Fällen einig wird. Gar nicht zu reden von den Fragen des Stils und der deutenden

Bewertung. Wieviel komplizierter ist es aber, mit Literaten und Malern über Musik oder mit Musikern über Malerei und Literatur einig zu werden. Man redet und schreibt aneinander vorbei und gibt sich schließlich, mehr aus einem freundschaftlichen Gefühl der Gemeinsamkeit als aus Überzeugung, mit der Feststellung zufrieden, „irgendwie“ gehören wir doch zusammen. Eben diesem Bewußtsein der Zusammengehörigkeit der modernen Kunst soll dieses Heft dienen. Es kann nicht darum gehen, bis ins einzelne Parallelen zwischen den Künsten zu ziehen. Dazu ist das Eigenleben jeder Kunst zu sehr durch Umstände und geistige Tendenzen bestimmt, die nur für sie gelten. Dazu sind die Manifestationen jeder Kunst zu sehr materialbedingt und spezialisiert. Es kommt dazu, daß die Künste nicht das gleiche Ablaufstempo haben. Einmal führt die Malerei den Reigen der Künste an, ein anderes Mal die Architektur, dann wieder die Musik. Dafür lassen sich Dutzende von Beispielen aus der Geschichte anführen. Die Musik des Mittelalters erreichte ihre Blüte erst, als die Architektur in kunstgewerblich formelhafter Erstarrung angelangt war. Was kann die Malerei Gleichwertiges in der Epoche Bachs und Händels bieten? Und dennoch bestehen Zusammenhänge, nur auf verschiedenen Ebenen in der Kraft der künstlerischen Aussage. Eines der merkwürdigsten Phänomene der heutigen Situation kennzeichnet Helmuth de Haas mit seinem Hinweis, „daß unser Jahrhundert ein alexandrinisches Nebeneinander aller Zeiten erträgt“. Ich erblicke darin keineswegs eine Bestätigung des modischen Kulturpessimismus, den ja gerade jene Kreise pflegen, die im besten Fall nur eine museale Beziehung zur Kunst haben. Das alexandrinische Vielerlei scheint mir einmal die Folge der großen sozialen Umwälzungen unserer Epoche und dann eine Konsequenz des Historismus. Der „Drang zur Kultur“ ist heute in allen Schichten lebendig, und wo er noch nicht lebendig ist, da wird er, häufig aus sehr klaren machtpolitischen Erwägungen, erweckt. Menschen von höchst verschiedenem geistigem Niveau und einer nicht minder verschiedenen Rezeptionsfähigkeit befassen sich mit der Kunst oder werden mit ihr befaßt. So kommt es, daß für die einen „Cavalleria“ alles bedeutet und für die anderen „Le Sacre du Printemps“. Es gibt sogar welche, für die — um im Bereich der Musik zu bleiben — „Le Marteau sans Maître“ den Höhepunkt ihres künstlerischen Erlebnisses darstellt. Ich zweifle nicht an der jeweiligen Ehrlichkeit. So kommt es, daß die einen ordinäre und abgeschmackte Bilder von italienischen Straßenmalern für gutes Geld nach Hause schleifen, während die anderen noch mehr Geld für einen Picasso oder Klee ausgeben.

Und dann der Historismus. Er hat unser Denken und Fühlen in einer Weise erweitert, die noch für unsere Eltern unvorstellbar gewesen wäre. Um nur an die jüngsten Entdeckungen zu erinnern, die durch Ausstellungen und moderne Publikationen in das Bewußtsein breiter Schichten (also nicht nur der sog. Gebildeten) gedrungen sind: Altmexiko, Sumerer, Hettiter, Etrusker. Ich sehe ihre Bedeutung nicht allein in der ungeheuren Erweiterung unseres „geschichtlichen Horizonts“, sondern, vor allem für den schöpferischen Menschen, im richtungsweisenden Anstoß zur künstlerischen Auseinandersetzung. Ich will nicht behaupten, daß der Historismus (im weitesten Sinne) die Wurzel der umwälzenden Wandlung der künstlerischen Grundanschauungen in unserer Zeit ist — ohne ihn aber wären die Kräfte bestimmt nicht mit solcher Macht und Vielfalt durchgebrochen.

Also ist die moderne Kunst doch nur eine Bildungsangelegenheit? Nie und nimmer. Sie kommt — und dies wird in den folgenden Artikeln überzeugend dargelegt — aus einer grundsätzlich veränderten Einstellung zum Phänomen der Kunst. Was Flemming von der Malerei sagt, trifft für alle Künste zu: wir sind heute in einer neuen Auseinandersetzung des ordnenden Geistes mit dem geschauten Gegenstand. In der Musik ist dieser „Gegenstand“ nichts Greifbares, sondern etwas Vorgestelltes, Erdachtes, in jedem Falle etwas geistig Konkretes, sonst könnte der Musiker ihn nicht mit seinen Mitteln eindeutig fixieren, nämlich auf dem Notenpapier. Wie sehr hat sich der ordnende Geist in der Musik des vorigen Jahrhunderts vom illusionistischen Zauberklang der Töne benebeln lassen. Wie sehr haben das äußerlich Dekorative und die Tonmalerei Zeichnung und Ordnung verdrängt. Es ist gewiß kein Zufall, daß die ersten Maler, die sich um eine neue Ordnung des geschauten Gegenstandes bemühten, in das berühmte Heft des „Blauen Reiters“ den ersten Musiker aufnahmen, der um eine neue musikalische Ordnung rang: Schönberg.

Wir wollen den Begriff „Neue Ordnung“ nicht in einem doktrinär pharisäischen Sinn verstehen, wie es heute in manchen abseitigen Zirkeln Mode ist. Ich sehe die Bemühung um eine neue Ordnung, um eine Konzentration auf das Wesentliche ebenso bei Strawinsky wie bei Webern, ich sehe sie ebenso bei Picasso wie bei Mirò, und ich sehe sie, in einem fast ausschließlich vom Praktischen und Notwendigen bedingten Bereich, in der modernen Architektur. Endlich gibt es wieder Strukturen. Wo es sich wirklich um Kunst handelt, sind diese Strukturen etwas höchst Lebendiges, Sinnbilder der schöpferischen Phantasie des Menschen. Das großartige Wort von Gottfried Benn: „Man soll erleben und etwas Artifizielles daraus machen“, gilt für die gesamte moderne Kunst. Um bei dem Bild zu bleiben: wie oft hat in der jüngsten Vergangenheit der Künstler nur erlebt oder zu erleben vorgegeben, und dann dekoriert, ausstaffiert, vorgetäuscht. Jetzt hat er wieder erkannt, daß das Artifizielle (im Sinne von Benn) nicht ein verächtliches und daher abzulehnendes Korrelat ist, sondern das höchste und feinste Filter der Kunst.

In verschiedensten Spielarten, von der Klage bis zum Verdikt, hat man der modernen Kunst immer wieder ihr artifizielles Wesen vorgeworfen. Aber gerade das Artifizielle in der Bemühung um eine Neuordnung des bildnerischen, sprachlichen und tönenden Denkens ist es, was Wesen und Wert der modernen Kunst ausmacht und, über alles im einzelnen Trennende hinaus, ihre Einheit dokumentiert.

In einem Lande, in dem das Wort „intellektuell“ im gemeinen Sprachgebrauch einen verächtlichen Beiklang hat oder nicht selten als Schimpfwort verwendet wird (sehr im Gegensatz zu Frankreich oder Italien), darf man sich nicht wundern, wenn das Artifizielle sich kaum einer höheren Wertschätzung erfreut. Artifizuell aber ist eine Konsequenz von Ars, und eine nicht „künstliche“ Kunst ist eben keine Kunst. Die Problematik in unserer Situation liegt darin, daß der größte Teil der heutigen Kulturkonsumenten das in Massen hergestellte Surrogat der Kunst für wirkliche Kunst hält: die Romane der diversen schwarzen, roten und (auch schon wieder) braunen Serien, die realistischen oder illusionistischen Filme inklusive der Schlagerschnulzen, das heruntergekommene, als Massenartikel angebotene „trauliche bürgerliche Heim“. Diese Problematik wird in unserem Sonderheft nicht behandelt. Sie liegt am Rande oder besser unter dem Niveau unserer Fragestellung. Ich halte es aber für notwendig, darauf hinzuweisen.

Die Kunst wird wie alles Geistige von Minoritäten getragen. Daran ändert auch das Zeitalter der erwachten Massen nichts. Die Minorität schöpferischer Menschen hat in unserem Jahrhundert eine großartige Leistung vollbracht: die Überwindung der naturhaften Künste (manche sagen spöttisch: der natürlichen — als ob Botticelli oder Wagner, um Lieblinge der Musealpessimisten zu nennen, „natürlich“ wären!). „Picasso hat uns vom griechischen Sehen befreit“, sagte mir neulich ein kluger Kunstfreund. Herbert Kühn drückt auf andere Weise das gleiche aus, wenn er schreibt, daß nicht mehr die Natur, sondern das Unendliche selbst Inhalt der Kunst geworden ist. Auf die Musik übertragen, bedeutet dies: Abwendung von dem naturalistischen Prinzip der Tonalität, Abwendung von der rhythmischen Symmetrie, von dem thematischen Schematismus. Das tönende Denken tritt an die Stelle der tönenden Bilder- oder Seelenmalerei. In der materialistischen Gegenwart ist die moderne Kunst das einzig transzendente Element. Karl Korn schrieb jüngst: „Moderne Kunst ist Magie in einer entzauberten Welt.“

Ich verstehe kein Englisch. Ein englisches Buch ist für mich leer. Das bedeutet jedoch nicht, daß die englische Sprache nicht existiert. Warum also die Schuld irgendeinem anderen zuschreiben, wenn ich etwas nicht verstehen kann, was ich nicht kenne?

Immer sind die Epochen des großen Umbruchs der Menschheitsgeschichte verbunden mit einem Umbruch der Kunst. Immer handelt es sich um die Wandlung eines ganzen Weltbildes, und immer antwortet die Kunst auf diese Fragen am sichersten. In der Philosophie werden die Gedanken einer Epoche ausgedrückt, in der Kunst aber erhalten die letzten Vorstellungen über den Sinn des Seins und über die Eingebundenheit des Menschen in das Dasein ihren sichtbaren Ausdruck.

Am Bild der Renaissance ist ein Beispiel dieser Wandlung eines Weltbildes und gleichzeitig der Kunst besonders deutlich zu sehen.

Das Mittelalter ist die Epoche des Denkens um das Ewige, der Versenkung des Menschen in den Gedanken des letzten Seins, in Gott. Alle Wirklichkeit erscheint als Abfall von Gott, als die Materie, als die Loslösung von den ewigen Gesetzen und Grundlagen des Lebens, die das Sein selbst bedeuten. Mit Plotin etwa fängt diese Epoche schon an, über Augustinus und Thomas von Aquin wird sie zu immer größerer Konsequenz und innerer Notwendigkeit geführt. Der Mensch des Mittelalters sieht die Natur nicht, die Realität ist nur ein schwaches Abbild des ewigen Seins, das als das Wahre, das Gute und das Schöne erscheint.

Etwa 1400, schon vorher langsam beginnend, ändert sich dieses Bild. Die Natur tritt stärker in den Vordergrund, bei Masaccio und Giotto wird allmählich der Goldgrund aufgegeben, die Perspektive wird erobert, die Wirklichkeit der Dinge tritt ganz langsam stärker in den Vordergrund, und ein Beispiel der Verbindung ist Fra Angelico, der noch das Ewige malt, der den Goldgrund aber schon durch den blauen Himmel ersetzt und dessen Gestalten naturhafte Formen gewinnen.

Die Naturwissenschaft geht um diese Zeit den gleichen Weg: Kepler, Kopernikus, Galilei sind die großen Namen, die den Wandel des Blickes von der Unendlichkeit zu der Endlichkeit deutlich machen. In der Philosophie ist es besonders Descartes, der als erster den Umbruch vollzieht, und dann entwickelt sich jene Philosophie, die hinführt über Montaigne und Voltaire zu Kant mit der Kritik der reinen Vernunft. Immer ist es eine Wandlung zur Wirklichkeit, zur Realität, und diese Bewegung wird deutlicher im 18. und 19. Jahrhundert mit den großen Entdeckungen und Erfindungen, die dem Menschen immer größere Macht zur Beherrschung der Natur gaben.

In der Epoche des Impressionismus liegt auch zugleich die Welt, die sich am stärksten vom Jenseitigen abwendet, die Epoche des Materialismus und Positivismus, die Epoche, die auch in der Naturwissenschaft die Dampfmaschine erfindet, die Elektrizität, die Eisenbahn, das Dampfschiff und schließlich das Luftschiff und das Flugzeug.

Der Ausdruck dieser Epoche ist künstlerisch der Impressionismus, es ist der Gedanke, die Natur so darzustellen, wie sie im Augenblick, in der Bewegung dem Auge erscheint. Monet und Manet, Pissaro und Sisley, Slevogt, Leibl, Liebermann und Corinth sind die führenden Gestalter dieser Zeit. Es ist die Epoche, in der der Mensch die Natur bis ins Letzte erobert, die Epoche, in der alle Erdteile bereist werden, es ist die Zeit, in der keine Rätsel mehr zu bestehen scheinen. Der Mensch mit seiner Vernunft hat diese Erde erobert, er hat sie in seinen Bann geschlagen und beherrscht sie ganz.

Und gerade in dem Augenblick, in dem dieser Vorgang in der Naturwissenschaft, in der Philosophie, in der Kunst am deutlichsten sichtbar wird, etwa um 1910, wandelt sich das, und eine Veränderung geschieht, die den Menschen dieser Zeit erschreckt, erschüttert und zutiefst ergreift.

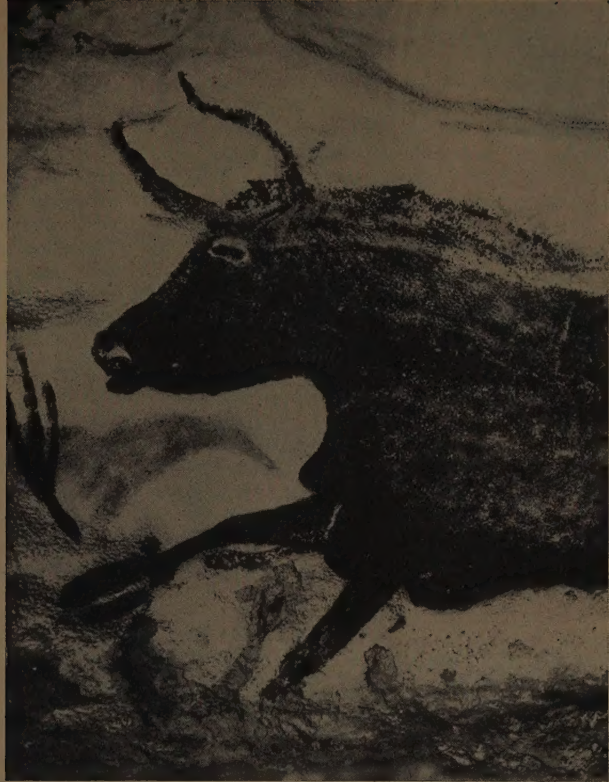
Um 1909/10 werden die ersten abstrakten Bilder gemalt von Archipenko, Kandinsky, Franz Marc. Sie werden mit Erstaunen und Verwunderung aufgenommen, und der Widerstand ist ähnlich groß wie in der Frühzeit der Renaissance, als an die Stelle der jenseitigen Madonna auf goldenem Grund das schöne junge Mädchen trat, das in wirklichkeitsnaher und liebevoller Betrachtung auf das Kind blickt.

Von 1400 bis 1910, rund 500 Jahre, hat Europa diese naturhafte Kunst gehabt, die in leichten Bewegungen sich immer mehr entfaltete zum letzten Ausdruck aller naturhaften Darstellung überhaupt, zu der Impression, zu dem Eindruck der Sekunde und des Moments.

Und plötzlich seit 1910 wird etwas dargestellt, was das Unendliche selber ist, wie Braque es ausdrückt. Paul Klee spricht von seinem Weg vom Vorbildlichen zum Urbildlichen und von seinem Schreiten in die Nähe jenes geheimen Grundes, wo das Urgesetz die Entwicklung speist.

Jedem, der Ausstellungen damals gesehen hat in der Zeit zwischen 1910 und 1933 bis zu dem Augenblick, als diese Kunst als entartet erklärt wurde, jedem ist es in Erinnerung, wie stark der Widerhall der Betrachtenden war, zum Teil große Freude über den neuen Ausdruck, über die neue Form, über die andere Gestaltung, die hinter die Dinge greift, und auf der anderen Seite vollkommene Ablehnung, Mißverstehen, Empörung und Entsetzen.

Wenn eine ganze Welt sich wandelt, und wenn ein Weltbild sich umstellt, dann muß es solche Gegensätze geben, und es hat lange gedauert, bis der große Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin das Wort sprach: „Es gibt eine Kunst des Naturalismus und wieder eine Kunst, der die Wirklichkeit nichts bedeutet, und beide haben ihr Recht.“



Kopf eines Urrindes.

Malerei in Schwarz.

Lascaux bei Montignac, Dép. Dordogne.

Zwischen 20 000—10 000 v. Chr.

Größe des ganzen Tieres 3 m.

Beide haben ihr Recht, das ist es. Der Mensch der Gegenwart hat erkannt, erfühlt und erlebt, daß der Verstand nicht das Ganze des Menschen ist, daß die Ratio nicht allein sein Wesen umgreift, sondern daß der Mensch mehr ist, daß sein Sein auch das Gefühl umspannt, das Wollen, das Hoffen, das Träumen, das Glauben, Lieben und Vertrauen. Und das sind Werte, die nicht sichtbar sind, das sind Elemente des Daseins des Menschen, die nicht in den Dingen ruhen, sondern die jenseits der Dinge leben und die das ausmachen, was das Evangelium das Wort nennt, den Geist.

Der Mensch ist das Wesen, das zwischen Tier steht und Gott, das durch den Geist sich unterscheidet von dem Tier und auch von der Natur, und plötzlich werden diese Fragen größer, stärker und mächtiger als der Mensch, und sie bedrängen ihn von allen Seiten. Die Kunst ist immer der feinste Ausdruck einer Epoche, und so antwortet die Kunst zuerst auf diese neue Sicht des Menschen, die im Geistigen ruht. „Über das Geistige in der Malerei“ heißt das Buch, das Kandinsky über die moderne Malerei, über seine eigene Kunst

schreibt. Und das Geistige ist es, das nun plötzlich den Menschen voll und ganz ergreift.

Auch die Philosophie denkt in denselben Dimensionen. Mit Husserl beginnt es und mit seinem Wort von der Phänomenologie, womit er das Wesen der Erscheinung meint. Er spricht von der Wesensschau, die stärker, größer und mächtiger ist als nur die Ratio und die dem Menschen sein eigentliches Wesen gibt. Bergson in Paris spricht von der „intuition“, die ihm das zentrale Element des menschlichen Daseins zu sein scheint. Alles das löst sich natürlich von dem kantischen und auch vom neukantischen Denken. Max Scheler spricht über das Ewige im Menschen, und im gleichen Sinn denken Spranger und Jaspers.

Es ist wieder eine Wandlung des Menschen, die von tiefster Bedeutung ist, und jetzt, nachdem seit 1910 fast 50 Jahre vergangen sind, nachdem die Schöpfer der ersten Kunstwerke abstrakter Art gestorben sind oder als alte Leute unter uns leben, seit dieser Zeit ist ein Blick möglich auf diese Bewegung, ein Blick, der schon tiefer ist und der deutlich zeigt, diese Wandlung war nicht nur

vorübergehend. Die großen Museen, Museum of Modern Art in New York oder das Musée de l'Art Moderne in Paris, sind die besuchtesten unserer Zeit, und jeder Mensch, der über das Wesen einer Epoche zu denken vermag, wird das Entscheidende sehen: unsere Zeit hat einen neuen Ausdruck gefunden. Er ruht nicht mehr in der griechischen Säule und in der alleinigen Wertung der griechischen Kunst, der Renaissance. Damit werden diese Epochen nicht herabgesetzt, aber sie werden aus dem Zentrum herausgenommen, sie sind eine Art der Sicht des Menschen auf die Welt, die Idealisierung der Wirklichkeit, Einfalt und stille Größe, wie Winckelmann es ausdrückte, aber neben dieser Wirklichkeit steht auch das Ewige des Menschen, und so ist es verständlich, daß sich der Blick der Gegenwart auf Epochen richtet, die diesem Kämpfen um das Ewige im Innersten verwandt sind. Der erste, der das in der Kunstgeschichte sah, ist Fritz Burger, und sein Buch „Cézanne und Hodler“ war es, das die byzantinische Welt des Mittelalters, die ja auch noch griechisch ist, in das Blickfeld des Griechentums mit einbezog und ebenfalls die frühgriechische, die geometrische Epoche.

Es ist eben nicht so, daß das Griechentum nur eine einzige Möglichkeit darstellt, genau so wenig wie die Renaissance. Immer gibt es Epochen, die das Ganze suchen, und immer gibt es Epochen, die das Einzelne betrachten. So hatten die Griechen auch schon ihre geometrische Kunst der Frühzeit im 3. und 2. Jahrtausend bis in die Anfänge des 1. Jahrtausends v. Chr., und nach der großen klassischen Zeit des Phidias, des Myron und des Praxiteles gibt es dann die byzantinische Welt mit den großen Mosaiken der Hagia Sophia in Konstantinopel oder von San Vitale in Ravenna.

Sooft werde ich gefragt, wie ich zu dem Problem der vorgeschichtlichen Kunst gekommen bin. Es ist die Frage der modernen Kunst gewesen, es ist das Problem unserer Zeit und der Versuch, diese Zeit und ihren Ausdruck zu erkennen und zu begreifen. Denn nur, wenn man die Parallelen, die ähnlichen Epochen in der Geschichte des Menschen kennt, wird man ganz unsere Zeit verstehen können. Schon das Wiedererwachen des El Greco war so bedeutungsvoll für unsere Epoche: Um 1920 gab es kaum Bilder von ihm im Prado, und der Katalog von damals erwähnt ihn gar nicht. Heute sind



Stilisierte Menschengestalten

Cueva de la Sierpe, Fuencaliente, Sierra Morena, Spanien.

Zwischen 4000 und 2000 v. Chr.

Größe 35 cm, Malerei in Rotbraun.

ihm mehrere Säle gewidmet. Mit den prähistorischen Statuetten ist es ganz ähnlich. Sie standen bis vor mehreren Jahren in den Schränken, sie waren etwas Störendes und Hinderndes, man sah sie als primitiv, als ungekonnt an, jetzt stehen sie in den großen Schränken der Museen in der Mitte. Unser Bild, unser Blick ist anders geworden, und wir müssen erkennen, daß auch die Kunstgeschichte nicht einen festgelegten Standpunkt hat, der geordnet ist durch Griechentum und Renaissance, sondern daß auch das Sehen der Kunstwerke früherer Epochen immer wieder abhängt von der eigenen Zeit, und so habe ich diese prähistorische Kunst studiert, immer wieder die Fundstätten besucht, habe Aufnahmen gemacht und darüber gearbeitet, und es ergab sich, daß das Bild, das Wilhelm Worringer, der große Kunsthistoriker in Bonn, in seinem berühmten Buch „Abstraktion und Einfühlung“ darlegte, damals noch nicht den Tatsachen entsprechen konnte. Worringer war der Meinung, daß die abstrakte Kunst am Anfang stünde, weil sie eben das Ungekonnte, das noch nicht naturhaft Durchgebildete, das Vereinfachte ist.

Bei meiner Arbeit hatte ich das Glück, auf die Entdeckungen der eiszeitlichen Kunst zu stoßen. Immer mehr Höhlen traten zutage, immer mehr Bilder wurden sichtbar und kamen aus der Erde, und wie ein Wunder ist diese Kunst, die in die Zeit zwischen 60 000 und 10 000 v. Chr. fällt, zu uns getreten, wie ein Wunder, das wir zuerst gar nicht verstehen und begreifen konnten, denn diese älteste Kunst ist nicht abstrakt, sondern naturhaft, wirklichkeitsnahe und diesseitszugewandt. Der Anfang der Kunst ist wirklich die Nachahmung der Natur, des Tieres, das der Jäger braucht, um leben zu können, und diese Bilder, von denen die Maleereien in Altamira und Lascaux die berühmtesten sind, bringen erstaunlich naturhafte, reife, entwickelte, durchgebildete Darstellungen, die ganz dem Impressionismus entsprechen. Und das ist kein Zufall. Zuerst mußte der Mensch die Natur erobern. Er ist hineingestellt in diese Erde, und er muß sie beherrschen, er muß sie erkennen und sie durchdringen. So sind die ersten Bilder naturhaft. Erst ganz allmählich, nach 10 000 v. Chr., wandelt sich das. Es entsteht eine feste, expressionistisch zu nennende Epoche, die besonders bestimmt ist durch die ostspanischen Felsmalereien, wie die der Valltorta-Schlucht oder der Gasulla-Schlucht. Auf diese schon stilisierende, das Weltbild verändernde Kunst mit langgezogenen Menschengestalten, abkürzenden Tierbildern, folgt dann eine ganz abstrakte Kunst, die etwa in Südeuropa in der Epoche um 4000 v. Chr. beginnt. Das ist die Zeit des Ackerbaues. Das ist die Epoche, in der der Mensch die Gottheit nicht mehr anfleht um den Erfolg bei der Jagd, sondern um das Glück der Ernte, um die Fruchtbarkeit. Die Fruchtbarkeit aber ist ein abstrakter Gedanke, und so wird dieses Anrufen an die Götter ausgedrückt in jenseitigen Formen. Es



Jäger,

Malerei in Rot. Valltorta-Schlucht, Albocacer, Castellon. Spanien.

Größe 16 cm. Zwischen 10 000 und 4000 v. Chr.

Photo nach Originalzeichnung Herbert Kühn.

sind die Ahnen, die Dämonen, die Geister, die Verstorbenen, die die Fruchtbarkeit bringen, die aber auch schaden können. Ihnen werden die Opfer gebracht, ihnen werden die Bilder gemalt, und auf diesen Bildern erscheint der Mensch, aber der Mensch nicht als Wirklichkeit, sondern der Mensch als Abstraktion, der Mensch als der Gedanke des Ewigen, als das Symbol des das Ganze Tragenden durch seinen Geist.

Natürlich hat die Kunst der Völkerkunde ebenfalls auf unsere Epoche gewirkt. Die Bildwerke Afrikas, der Südsee, des alten Amerika, zuerst nur als Götzen gesehen, erscheinen jetzt als Kunstwerke, und erstaunlich wirken sie auf unsere Epoche, etwa in den Völkerkundemuseen von München, von Leiden, von Tervueren bei Brüssel. Und die Wirkung dieser Bilder auf den Menschen der Gegenwart ist sehr stark und genau so neu wie die Wirkung der abstrakten Kunst auf unsere Gegenwart.

Es ist doch so, daß unsere Häuser nicht mehr mit griechischen Säulen und Renaissance-Ornamenten gebaut werden, sondern daß unsere Städte, die neu erstehen, in neuer, einfacherer, gerader, klarer, deutlicher Kunst aufgebaut werden, und so ist die Tapete, das Eßgerät, der Teller, das Schmuckstück. So ist zuletzt auch die Musik. Unser Blick, der über die Welt geht und der nicht nur mehr haftet an

dem Ideal des Griechentums und der Renaissance, unser Blick hat auch die Musik der Völker der Welt erfaßt. Und die unerhört berauschenden Gesänge und Töne, die ich in Tibet gehört habe, in Amerika bei den Indianern, in Afrika bei den Negeren, in Indien, in Japan, in China, auch diese Musik, die ganz anders aufgebaut ist in ihren Grundlagen als die alte Musik Europas, auch sie wirkt auf den Menschen der Gegenwart so stark ein, daß er sie eingliedern muß in sein Weltbild. Das Alte verliert damit nicht an Bedeutung, es ist ein Verlust der Mitte, wie Sedlmayr es ausdrückte, aber es ist eine Erweiterung unseres Blickraumes über die ganze Welt. Denn die Erde hat keine Mitte, sie ist

rund, und überall auf ihr ist der Mensch, und überall auf ihr hat der Mensch das Recht, sein Weltbild zu formen nach seiner Zeit, nach seinem Ausdruck, nach seinem Wunsch und nach seinem Ziel. Und dieses Ziel wird immer ein anderes sein, manchmal wird es das Diesseits umspannen und damit einseitig sein, und manchmal wird es das Jenseits umspannen und damit auch einseitig sein, denn der Mensch ist beides: er ist Geist, und er ist Körper, er ist eidos und hyle, wie Aristoteles es ausdrückte, und diese Spannung zwischen den beiden Elementen seines Seins ist das Reizvolle und das immer wieder Erregende an diesem Wesen auf der Erde, das wir Mensch nennen.

Wege der modernen Malerei

Hanns Theodor Flemming

Die Vielfalt der Erscheinungsformen dessen, was man seit einem halben Jahrhundert als „moderne Malerei“ bezeichnet, wirkt auf den ersten Blick verwirrend. An Stelle eines klar zu definierenden Stils mit festen Bezugspunkten und Kriterien scheint überall eine Mehrschichtigkeit und Vielschichtigkeit zu herrschen, die um verschiedenste, oft einander abstoßende Pole oszilliert und eine gesicherte „Mitte“ vermissen läßt. Schon bei näherer Betrachtung, besonders aber bei einer genauen Analyse der Bildphänomene, wie sie Werner Haftmann in seinem wegweisenden Werk „Malerei im 20. Jahrhundert“ durchführte, tritt jedoch das „einheitliche Grundmuster“ und die „geheime Folgerichtigkeit“ zutage, die allem bildnerischen Geschehen von heute zugrunde liegt, hebt sich das „organische Wachstumsgesetz“ der Moderne vor einem neuen Wirklichkeitsgrund deutlich ab. Es zeigt sich außerdem, daß die Keimzellen dieses organischen Wachstums bereits in den entscheidenden Jahren von 1905 bis zum Ersten Weltkrieg entstanden sind und daß alles, was danach folgte, damals im Grundriß schon angelegt war. Nach vier verschiedenen Hauptrichtungen hin, von denen später im einzelnen die Rede sein wird, wurde in jenen Jahren ein weites Gelände abgesteckt, das erst von den nachfolgenden Generationen durchfurcht und beackert werden konnte und sicher auch in Zukunft noch für lange Zeit zu bestellen bleibt. Das heißt aber nicht, daß nun ein Zeitalter des Epigontums anbricht, im Gegenteil: in der Malerei scheinen wir gegenwärtig nicht an einem Ende zu stehen, wie rückwärts gewandte Kulturpessimisten vermuten, sondern an einem Anfang, an einem Neubeginn, der trotz seiner Einzigartigkeit im Prinzip nicht ohne historische

Parallelen ist. Man denke nur an Giotto und vor allem Masaccio und van Eyck, die eine neue Ära der Malerei einleiteten, die nun zu Ende geht. Seit Cézanne fühlen sich die Künstler wieder als „Primitive in einer neuen Wirklichkeit“.

Die radikale Mutation, die sich kurz nach der Jahrhundertwende in der Malerei vollzog, war untergründig schon lange vorbereitet und hängt engstens zusammen mit der Wandlung unseres Weltbildes. Auf den tiefgreifenden Umbau unserer gesellschaftlichen Struktur, die ungeheure Erweiterung des geschichtlichen und geographischen Horizontes, die Vertiefung des Phänomens Mensch durch die Psychologie und Psychiatrie und den grundlegenden Strukturwandel unserer Auffassungen von Zeit, Raum und Materie durch die Erkenntnisse der Physik kann an dieser Stelle (mit Will Grohmann) nur flüchtig hingewiesen werden. Obwohl die Malerei der Gegenwart natürlich nicht losgelöst zu denken ist vom Ganzen der Anschauungen, die unsere Epoche ausbildete, soll man sich davor hüten, unterschiedliche Kategorien leichtfertig zu vermengen und die moderne Kunst etwa als eine bewußte Illustration soziologischer, psychologischer oder physikalischer Vorgänge zu deuten. Andererseits handelt es sich um eine nicht zu bezweifelnde und keinesfalls zufällige Parallelität, die mit historischen Fakten und Daten genau zu belegen ist. Die naturwissenschaftliche Sphäre greift zwar niemals in den bildnerischen Prozeß ein, doch gehen beide Bereiche auf die gleichen Wurzeln zurück. Wie Haftmann zu Recht betont, bildet die Weise wissenschaftlicher Erkenntnis letzten Endes ebenfalls ein „Stilphänomen“, einen Spiegel der „existentiellen“ Situation des Menschen.

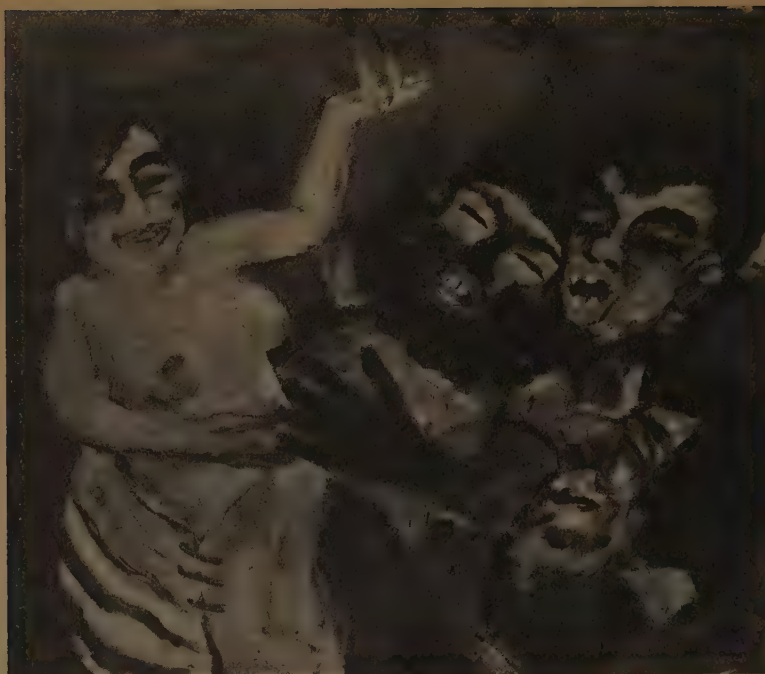
Bereits während der achtziger Jahre setzte die Wandlung zum autonomen Bild ein, das nun an die Stelle einer freudigen Verwirklichung der Erscheinungen der Natur trat. Kunst gab nicht mehr nur das Sichtbare wieder, sondern begann allmählich „sichtbar zu machen“, wie es später Paul Klee forderte und realisierte. Seurat verdichtete das Bild zu einem selbständigen Gefüge und verwendete nur noch einzelne „Wortelemente“ aus der Natur, um Poetisches oder Seelisches auszudrücken. Cézanne erkannte die Kunst als eine „Harmonie parallel zur Natur“ und sah in der realisierten Bildform das Produkt einer Auseinandersetzung des ordnenden Geistes mit dem geschauten Gegenstand. Das Formale gewann das Übergewicht, ein Prozeß wurde ausgelöst, der im Ästhetizismus schon lange vorbereitet war und heute in vollem Gang ist. Man prüfte die bildnerischen Mittel der Farbe und Linie auf ihr selbständiges Aussagevermögen hin, und die Bereitung des Bildfeldes wurde immer wichtiger. „Der Inhalt der neuen Malerei ist nicht der Gegenstand, sondern die neue Einheit, der Lyrismus, der völlig aus den Mitteln hervorgeht“, erklärte Georges Braque. Und Kandinsky tat schließlich um 1910 den entscheidenden Schritt zum gegenstands-freien Bild. Auch die ungegenständliche Malerei kann von nun an ein Aneignungs- und Bewältigungsverfahren der Welt sein. Sie stellt nämlich, wie es der Berliner Philosoph Wilhelm Weischedel einmal formulierte, den Versuch dar, „das Walten der Welt auf der Ebene des Gefüges sichtbar zu machen“. In Wirklichkeit ist auch die „gegenstandslose“ Kunst nicht ohne Aussage: ihr „Gegenstand“ sind die Formen, Proportionen, Spannungen von Linien und Farben, Flächen und Räumen, in denen sich die „Welt der Bezüge“ ausdrückt, die innere Struktur unseres Seins und Daseins, des Menschen also und seines geistigen und materiellen Bereichs. Allen diesen neuen Ausdrucksmöglichkeiten ist eines gemeinsam: an die Stelle des „reproduzierenden“ Bildes tritt das „evozierte“ und „evozierende“ Bild, das zu ihm in kategorischem Gegensatz steht (Haftmann). Die neue, nicht mehr abbildende Malerei ist eine Ateliermalerei, die Ateliers gleichen zuweilen Laboratorien, und die Künstler lassen oft eine Mischung aus hellwacher Intelligenz und tiefer Intuition erkennen, die den Methoden des modernen Denkens verwandt erscheint.

Will man die dominierenden Tendenzen beim Aufbruch der Moderne auf eine knappe, vereinfachende Formel bringen, so lassen sich vier Hauptströmungen unterscheiden, die man als „expressionistische“, „abstrakte“, „absolute“ und „surrealistische“ Malerei bezeichnen kann.

Die expressionistische Malerei geht — wie der voraufgegangene Impressionismus — zunächst von der visuellen Anschauung aus, findet jedoch am reproduzierenden Abbild kein Genügen mehr und sucht durch äußerste Formvereinfachung und Farb-

intensivierung in die Bezirke des Ursprünglichen und Seelischen vorzustößen. Das Abbildhafte wird zum Sinnbildlichen gesteigert, Begriffe wie „Intuition“, „Vision“ und „Expression“ spielen dabei eine entscheidende Rolle, ekstatischer Primitivismus und menschheitliches Pathos gehen Hand in Hand. Stets bleibt der „Gegenstand“ — der Mensch, die Landschaft, das Stilleben — Ausgangspunkt und Inhalt der Darstellungen. Als die großen Vorläufer und Ahnen des Expressionismus gelten van Gogh und Gauguin, Munch und Ensor. Die Neigungen zum Ekstatischen und Eruptiven, Flächig-Dekorativen, Gobelinhafte und Exotischen, Psychologischen und Symbolischen, Grellen und Maskenhaften sind bei diesen vier Meistern grundlegend vorgeformt. In Frankreich, wo der Expressionismus als „Fauvismus“ begann (von „Fauves“ = wilde Tiere, die Bezeichnung geht auf den Ausruf eines Kritikers zurück), war die revolutionäre Bewegung trotz anfänglicher Farbübersteigerungen und heftigem Verlangen nach „Ausdruck“ unter Führung des maßvollen Matisse mehr auf Gleichgewicht, Ruhe und Harmonie gerichtet. Die flächenhafte Arabesque dominierte, die Organisation des Bildfeldes stand im Mittelpunkt des Interesses, das abwägende Planen und Bemühen um eine neue Ästhetik. Neben Matisse, der selbst nur vorübergehend im bewegten Stil der „Fauves“ malte, zählten Vlaminck und Derain und der Außenseiter Rouault zu den stärksten Talenten des französischen Expressionismus. Fast gleichzeitig, aber unabhängig von den Fauves, entstand in Dresden Anno 1905 die „Brücke“ mit Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff als Gründern und Nolde, Otto Mueller, Pechstein u. a. als zeitweiligen Mitgliedern. Ihre Malerei bestand viel stärker als die der gleichgesinnten Franzosen in einem ungestümen, instinktbetonten, unreflektierten Vorwärtsdrängen. Glühende, dissonante Farben und splitttrige, holzschnitthaft kantige Konturen kennzeichnen ihre oft brutal und erregt gemalten Bilder, in denen Rückgriffe auf Negerplastik und Südseekunst spürbar sind, herber Naturlyrismus und ein ausgeprägter Sinn für das Ekstatische, Legendäre, Chthonische. Alle „Brücke“-Maler haben vor 1914 ihr Bestes geleistet. Nur Nolde hielt sich über viele Jahrzehnte auf gleicher Höhe. Ihm, dem spezifisch norddeutschen Expressionisten eigener Prägung, steht als österreichischer Antipode Oskar Kokoschka mit einem ebenfalls einzelgängerischen Werk gegenüber. In die Randgebiete eines weitergefaßten Expressionismus ist eigentlich auch Chagall mit seinen chassidisch-legendären Traumvisionen aufzunehmen, auch der frühe Kandinsky und die Anfänge des „Blauen Reiters“, doch damit berühren wir bereits die Bereiche abstrakter, absoluter und surrealistischer Darstellungsweise, die in den folgenden Abschnitten skizziert werden.

Der Expressionismus blieb — wie gesagt — stets „gegenständlich“ orientiert. Das gilt im Grunde auch für die „abstrakte“ Kunst, die sich im Kubis-



Emil Nolde
*Triptychon der
 Maria Aegyptiaca,*
 linker Flügel.

mus, Futurismus und Orphismus manifestiert. Diese Malerei geht gleichfalls vom Gegenstand aus, formt ihn jedoch um einer neuen, dichten Bildordnung willen vollkommen um, zuweilen so weit, daß ein Naturvergleich nur noch bei genauer Kenntnis des jeweiligen Formenkanons möglich bleibt. Die durch die Linse des menschlichen Auges bestimmte traditionelle Optik, die ja nur eine von vielen möglichen Sehweisen darstellt, wird aufgegeben, verschiedene Blickpunkte durchdringen einander, und Probleme von Raum und Zeit spielen hinein. Die von Picasso und Braque seit 1907 entwickelte Formsprache des Kubismus übt in diesem Sektor die strengste Disziplin aus. Ihr liegt der vielzitierte Satz von Cézanne zugrunde, daß sich alle Gegenstände der Natur auf geometrische Formen, wie Kugel, Kegel und Zylinder, zurückführen lassen. Außerdem Cézannes stetes Bemühen, den illusionistischen Raum zu überwinden und an seine Stelle den autonomen Bildraum innerhalb der gewahrten Fläche zu setzen. In seiner ersten, der „analytischen“ Phase zerlegt der Kubismus die wahrgenommenen Gegenstände in Kuben, Prismen und Facetten, die einander als „planes superposés“ flächig überlagern. Die Dinge werden nicht nur gleichzeitig von oben und unten, en face und im Profil dargestellt, sie durchdringen einander aus häufig wechselnden Blickpunkten. So entsteht einmal eine aus unterschiedlicher Perspektive gewonnene neuartige Flächenarchitektur, zum anderen eine Verschmelzung des Gegen-

standes mit dem ihn umgebenden Raum. Da außerdem ein zeitliches Hintereinander simultan wiedergegeben wird – was vor allem im Futurismus der Fall ist –, ergibt sich eine seltsame, in sich ausgewogene Dynamik, in der eine vierte Dimension einbezogen zu sein scheint, ja etwas vom Raumzeitkontinuum anschaulich gemacht wird. Darin, daß Picasso und Braque in jenen Jahren für ihre Bilder die Ovalform bevorzugten, sieht Th. Herzog einen Hinweis auf eine – natürlich unbewußte – Spiegelung des gekrümmten Raumes, eine Sichtbarmachung der sphärischen Gestalt des Raumzeitkontinuums und dessen Transparenz. Jedenfalls handelt es sich um ein gleichermaßen intuitives wie rationales Bildschaffen, dem eine Reihe der intensivsten Werke unseres Jahrhunderts zu verdanken ist. Der Kubismus bildet gleichsam die abstrakte Antithese zum Expressionismus, besonders in seiner reifen, „synthetischen“ Phase, in der eine strenge Statik herrscht. Juan Gris gilt nicht zu Unrecht als ihr Klassiker, und auch Fernand Léger ist hier als einer der großen Formfinder zu nennen.

Der italienische Futurismus richtete sich fast ausschließlich auf die Darstellung von Bewegungsvorgängen. Eine „Ruhelose Tänzerin“ (Severini) oder „Rüttelnde Droschke“ (Carrà) oder ein Bild mit dem seltsamen Titel „Der Lärm der Straße dringt ins Haus“ (Boccioni) bilden Beispiele für charakteristische Themen dieser aggressiven und kurz-

lebigen Kunstrichtung, in der Elemente von Expressionismus und Kubismus eigentümlich verschmolzen waren. Als zukunftsfruchtbarer und weit vorausweisend erwies sich hingegen der Orphismus, in dem sich „die kubistische Konstruktion in die Sphäre des Ausdrucks oder der visuellen Dichtung“ ausweitete (Haftmann). Die eigenartige Farbpoesie von Delaunay ist hier anzuführen, die auf Klee und Macke so nachhaltig wirkte, auch Delaunays surreale Ausblicke auf Paris, die den jungen Chagall entscheidend beeinflussten. Marcel Duchamps und Jacques Villon sind dieser Richtung zuzurechnen, die in einem weitergefaßten Wortsinne später in Paul Klee ihren eigentlichen großen Meister fand. Verschiedene Elemente von Kubismus, Futurismus und Orphismus spiegeln sich, großenteils unbewußt und als Ausdruck parallel gerichteten Geistes, im Münchner „Blauen Reiter“ von 1911/12, zu dessen führenden Kräften Kandinsky, Klee und Marc gehörten. Von ihm gingen für Deutschland die maßgeblichen Impulse aus, und in viel stärkerem Maße als die „Brücke“ schlug diese internationale und weltoffene Künstlergruppe eine Brücke zwischen West und Ost. Von russischer und deutscher Seite mischten sich mystische und romantische Züge hinein, und auf dem fruchtbaren Boden des „Blauen Reiters“ fand die Geburt des ersten ungegenständlichen Bildes statt. Damit nähern wir uns der dritten Gruppe einer vom Gegenstand losgelösten, im Wortsinne „absoluten“ Malerei.

Angesichts eines Gemäldes von Monet mit dem Titel „Heuhaufen“, das er um 1900 in seiner Vaterstadt Moskau sah, dessen dargestellten Gegenstand er zu seiner anfänglichen Bestürzung nicht erkennen konnte, und das ihm trotzdem einen unauslöschlichen Eindruck hinterließ, kam Kandinsky zum erstenmal auf den Gedanken, daß ein Bild, ohne an künstlerischer Kraft einzubüßen, auf den Gegenstand verzichten könnte. Seit langem wußte man, daß der künstlerische Wert einer Malerei unabhängig ist vom Abgebildeten und allein in der Realisierung begründet liegt. Kandinsky zog nun die letzte Konsequenz. Er löste das Bildgefüge ab vom optisch wahrgenommenen Natureindruck. Nicht plötzlich, sondern Stufe um Stufe. Gleichzeitig malte er Bilder, die überhaupt nicht mehr vom Optischen ausgehen, sondern von innen her ins Auge aufsteigen und seelisches Geschehen unmittelbar aufzeichnen. Kandinsky abstrahierte nun nicht mehr von der Natur, er setzte neue Fakten. Seine Kunst wird frei von verbindlichen assoziativen Elementen, ja Kandinsky wünschte ausdrücklich keinerlei gegenständliche Assoziationen. Er beschäftigte sich mit den Gesetzen der Farben und geometrischen Figuren, er komponierte mit Farben und Formen wie der Musiker mit den Tönen. In seinen theoretischen Schriften, die eine Art Harmonielehre und Kontrapunktik für die Malerei enthalten, bevorzugt er Begriffe aus der Musik. Er war mit Strawinsky

befreundet, und Schönberg stand ihm in der Zeit des „Blauen Reiters“ nahe. Schon 1905 äußerte Kandinsky unter dem Eindruck der ersten Nachrichten über die Struktur des Atoms, daß eine neue Auffassung von der Materie auch geistige Rückwirkungen auf die Künste haben werde.

Kandinsky stand nicht allein, seine Ideen lagen damals „in der Luft“. Hölzel hatte in Stuttgart in ähnlicher Richtung experimentiert, in Rußland gab es die Gruppe der Suprematisten mit Malewitsch und El Lissitzky an der Spitze, und in Holland entstand unabhängig davon die verwandte „Stijl“-Bewegung, deren geistiges Zentrum Piet Mondriaan bildete. Die Holländer und die Russen waren Konstruktivisten, die allmählich alle herkömmlichen Begriffe von Malerei über Bord warfen und in einer ständigen Reduktion und äußersten Askese zur kahlen Ikone aus Horizontale und Vertikale gelangten, zu Rechteckkompositionen, die nicht mehr als „abstrakt“, sondern als „konkret“ zu bezeichnen sind und schlichte Zeichen für Gleichgewicht und Harmonie bedeuten.

Kandinskys Kunst war weiter gespannt und viel phantasievoller als die Mondriaans. Beide zusammen aber umgrenzen erst das ganze Terrain gegenstandsfreier Malerei, auf dem sich seitdem eine stetig wachsende Zahl von Malern in aller Welt angesiedelt hat. Von den „Psychographen“, die Hans Hartung (Paris) anführt, und den „Tachisten“, die sich auf Wols, Pollock und Rieppelle berufenden Fleckenmaler einer extremen Formaflösung auf der einen Seite bis zu den kühlen Puristen der Pariser Gruppen um Denise René mit Herbin, Vasarely u. a. und den legitimen Nachfolgern der „Stijl“-Gruppe mit Vordemberge-Gildewart in der Vorhut auf der anderen Seite erstreckt sich heute die Spannweite ungegenständlicher Malerei. Allein schon deshalb kann innerhalb dieser neuen Bildgattung von Monotonie und Sterilität — wie ihre Gegner behaupten — keine Rede sein.

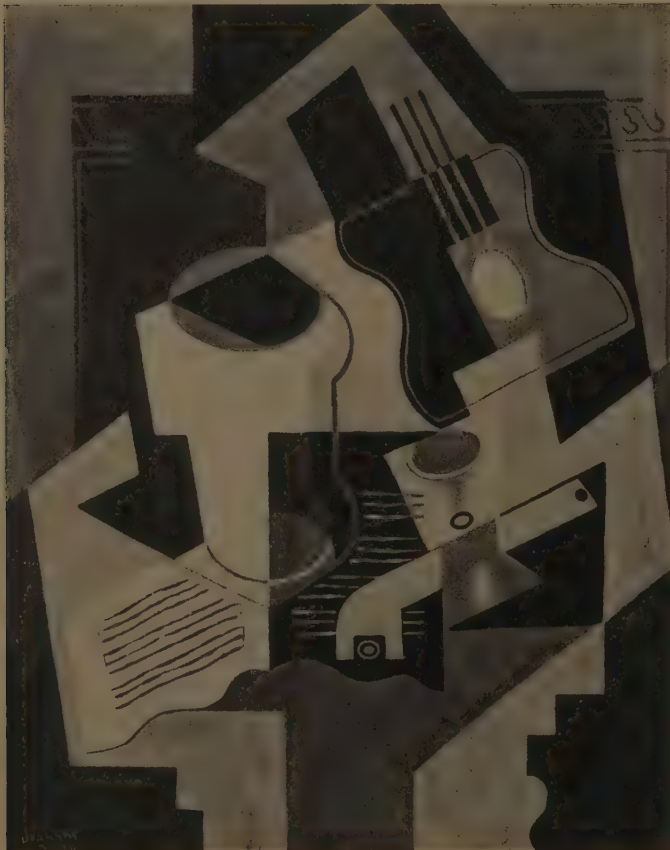
Die vierte Darstellungsweise, die ebenfalls bereits um 1914 (durch Giorgio de Chirico) in ihren Prinzipien vorgeformt war, rückt den Gegenstand wieder in den Mittelpunkt des Interesses. Sie begann in Italien (und Paris) als „Pittura Metafisica“ und führte später auf Umwegen zum Surrealismus. Hier geht es nicht um eine neue Art von Malerei, sondern um ein neues Sehen der Dinge. Die Dinge werden mit wachtraumhafter Deutlichkeit erfaßt, aus ihrer normalen Umwelt herausgelöst und in absurde Beziehungen zueinander gesetzt. Dabei entstehen beabsichtigte Schockwirkungen, in denen sich schlagartig die hintergründige Doppeldeutigkeit der einzelnen Dinge enthüllt, das Geheimnisvolle, Magische, ja Metaphysische, das ihnen innewohnt. Die surrealistische Malerei intensiviert die Wirklichkeit, um Grenzbereiche und „überreale“ Zusammenhänge aufzuzeigen. Gleichzeitig lotet sie tief in die Abgründe des Unbewußten hinab,

wobei Einflüsse Freudscher Erkenntnisse nicht zu übersehen sind. Das Absurde und Phantastische, Platzangst und Alptraum, mit nüchternem Auge gesehen und mit oft altmeisterlicher Akribie gemalt, und die unterschiedslose Vermengung von Traum und Realität bilden die immer wiederkehrenden Lieblingsanliegen des Surrealismus aller Schattierungen. Ein solcher Grundzug ist bereits bei de Chirico (und später auch bei Carrà) wirksam, die seit 1915 (bzw. 1917) die unheimliche Phantastik leerer Räume und isolierter Gegenstände auf ihren Bildern aus Ferrara festhielten.

Über den in der Schweiz während des Ersten Weltkriegs von einer ungemein kühnen, ja frechen, anarchistisch gesonnenen Künstlergruppe begründeten „Dadaismus“, dem Literaten, Maler und Bildhauer wie Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp und Max Ernst angehörten, flossen die anfangs radikal gegen den Expressionismus und die ungegenständliche Malerei, ja überhaupt gegen die überkommenen Begriffe von „Kunst“ gerichteten Bestrebungen im Surrealismus zusammen. André Breton machte 1924 aus allem ein Programm mit Manifesten, in denen das literarische Element

überwog. Für Dichtung und Malerei wurde der „psychische Automatismus“ zum Programmpunkt erhoben, ein vermeintlich durch den Verstand völlig unkontrolliertes Niederschreiben von Einfällen aus dem Unterbewußten. Die bedeutenden Künstler blieben jedoch unprogrammatisch und trotz ihrer Beschäftigung mit außermalerischen Problemen bildnerisch orientiert. In Max Ernst fand der eigentliche Surrealismus seinen Höhepunkt, in Salvadore Dalí schließlich seinen effektivsten Meister. Im übrigen ist die surrealistische Malerei trotz zahlreicher Wiederbelebungsversuche ohne bedeutende Nachfolge geblieben. Sie übte aber einen ungeheuren Einfluß auf fast alle anderen Richtungen aus, die surrealistische Stilelemente bereitwillig aufnahmen.

Der umfassenden Tendenz zu einem „magischen Realismus“ (ein von Franz Roh geprägter Begriff) sind verschiedene andere Strömungen zuzurechnen, auf die hier nur andeutungsweise hingewiesen werden kann. In Italien gab es die Gruppe der „Valori Plastici“, in Deutschland die „Neue Sachlichkeit“ und einen echten „sozialen Realismus“ (Dix, Grosz), in Frankreich die „peintres de di-



Juan Gris

Stillleben. 1920.

Besitz: Frau Marianne Feilchenfeldt, Zürich.

(Entnommen dem Tafelband von Werner Haftmann, „Malerei im 20. Jahrhundert“. Prestel-Verlag, München.)

manche“ mit dem Zöllner Rousseau als Vorläufer. Bedeutende Einzelgänger wie Max Beckmann entwickelten eine realistische Metaphorik, die die Tragfähigkeit des Gegenständlichen zur Darstellung und Übermittlung der uns bewegenden „existentiellen“ Anliegen von neuem bewies.

Damit sind die vier Grundströmungen skizzenhaft umrissen, auf die sich alle Erscheinungen der Gegenwartskunst zurückführen lassen. Selbstverständlich gibt es zwischen diesen maßgeblichen Tendenzen viele Überschneidungen und Verschmelzungen. Von Paul Klee zum Beispiel, dessen Werk die Kunst unserer Tage wie das keines anderen Malers, Kandinsky ausgenommen, beeinflusste, war bisher kaum die Rede. Er steht auf einer Grenzlinie zwischen „abstrakter“, „absoluter“ und „surrealistischer“ Malerei. Mit seinen meist ohne inhaltliche Absicht begonnenen Bildern hat er das Metaphorische des Schauens festgehalten und das Zufällige „verwesentlicht“, hat er, der vom modernen Maler verlangte, zugleich auch Dichter, Naturforscher und Philosoph zu sein, eine Methode „bildnerischen Denkens“ entwickelt, die wegweisend wurde für die Malerei der Gegenwart. Klee orientierte sich dabei gleichermaßen an der Natur und auf der rein formalen Ebene und erweiterte die bildnerischen Mittel in bisher unbekannter Weise. Die Begriffe „gegenständlich“ und „abstrakt“ oder „absolut“ verlieren in seinem Werk ihren abgrenzenden Sinn.

Alles konnte bei ihm Bildthema werden, sogar begriffliche, musikalische und zeitliche Fakten, für die er die adäquate Chiffrensprache und die treffenden Wortbildungen seiner Titel fand. Im Gegensatz zu seinen vielen Nachahmern gelang es ihm stets, vor allem im Medium seines oft abgründigen Humors, das Wesentliche in Gestalten, Dingen und Erscheinungen zu erfassen und ihnen gleichsam „ins Herz hineinzuspiegeln“. Er war eine französische Natur, „diesseitig gar nicht faßbar“ – wie er selbst sagte – und „etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich“.

Klee wurde zum Leitbild der maßgeblichen jüngeren Maler von heute, Miró zu seinem ganz eigenständigen und andersartigen, aber in seiner skurrilen Ironie wesensverwandten Nachfolger. Der Expressionismus ist längst abgeklungen, und der Surrealismus verlor seine Stoßkraft. Dafür hat die abstrakte und ungegenständliche Malerei unserer Tage expressionistische und surrealistische Elemente absorbiert (z. B. Bazaine, Nay bzw. Miró, Trökes), ja selbst impressionistische Stilmerkmale auf anderer Ebene wieder aufgenommen (Masson). So erfuhr sie eine kaum vorauszusehende Bereicherung und Ausweitung. Allen heute noch wirksamen Strömungen ist aber eines gemeinsam: die Abkehr vom Abbild, die antinaturalistische Tendenz. „Nicht die Fassade der Dinge, sondern ihre geheime Struktur ist es, die den heutigen Maler beschäftigt“ (Picasso).

Architektur von heute

Wolfgang Christlieb

Der letzte historisch greifbare Vorgang von europäischem Ausmaß war der Übergang von der Spätromantik zum Impressionismus in der Bildenden Kunst. Er vollzieht sich in der Malerei zwischen 1860 und 1870 (Manet, Monet, Renoir, Cézanne) und spielt sich ab vor dem tragenden Hintergrund eines neuen Realitätsbewußtseins, das, vom englischen und russischen Roman vorbereitet, im bürgerlichen Realismus der achtziger Jahre zeitgeschichtlichen Ausdruck findet. Während der Realismus von Anfang an stark sozial gefärbt ist, zum Teil sogar revolutionäre Impulse mit sich führt, ist der Impressionismus mehr die Luxusausgabe für die höheren Schichten, was nicht hindert, daß er zunächst ebenso heftig bekämpft wird (Kaiser Wilhelm II.: „Gossenmalerei“) wie der anrühige Realismus selbst.

Die Architektur weiß weder mit der einen noch der anderen Version etwas anzufangen. Sie überspielt den Zeitraum von 1850 bis 1900 mit einem Paukenwirbel im Fortissimo: dem historisierenden Bauen. Dispensiert sind vom allgemeinen Kostüm-

zwang lediglich diejenigen Bauwerke, mit denen das „Publikum“ nicht in Berührung kommt. Also Werkhallen, Lagerschuppen, Schlachthöfe, Gaskessel, Lokomotivschuppen. Daß einzelne Zubehöriteile doch gesehen werden, sogar Stadtbild und Landschaft recht beträchtlich tangieren, etwa der klassische Fabrikschornstein, stört die Epoche offenbar nicht. Ja, die Unempfindlichkeit gegen optische Beeinträchtigung ganzer Stadtteile und Städte durch Eisenbahn-, Bergwerks- und Hüttenanlagen erreicht einen uns fast unbegreiflichen Grad. Sehr schön sind die wuchtigen Eisenkonstruktionen der Eisenbahnbrücken (1883 bis 1890 Brücke über den Firth of Forth) und der Bahnhofshallen (von Monet gemalt!), die unvermittelt von Stationsgebäuden in prunkvoller Backstein-Renaissance flankiert werden. Überhaupt: Eisen, Backstein und Glas, dramatisch geschwärzt von den noch unkontrollierten Abgasen der Industrie, schaffen das eigentümliche imperiale Aroma der Wilhelminischen bzw. Victorianischen Epoche, des klassischen Lokomotiven-Zeitalters.

Es gibt dann zwei Revolutionen: die gescheiterte des Jugendstils um 1900 und die zunächst ebenfalls fast aussichtslose, dann langsam und stetig an Boden gewinnende Revolte des funktionalen Denkens ab 1910. Zwischen beiden Aktionen besteht ein fundamentaler Unterschied. Der Jugendstil tritt mit einem prachtvollen, idealistischen Schwung an. Er verabscheut die Lüge des historisierenden Bauens, durchschaut die Pseudonoblesse erborgter Stilelemente, versucht aber, an die Stelle der erborgten einen eigenen, neuen, ad hoc erfundenen Stil zu setzen. Dazu erwählte er das Symbol der Sonne und einiger Wasserpflanzen, vor allem also organische, vegetative Elemente, die sozusagen zur Veredlung und Läuterung der auf Industriebasis verkümmerten Seele ethisch und ästhetisch geeignet schienen. Überhaupt muß man staunen über die Reichweite und den Tiefendrang dieser Bewegung, die nur den einen Fehler hatte, der ihr Todeskeim wurde: sie war ästhetisch inspiriert, wollte die Menschheit gewissermaßen „von oben“ beglücken, war außerdem in Architektur und Kunstgewerbe nur mit beträchtlichem Aufwand und qualifizierter Handwerksarbeit zu realisieren und mußte daher von der Bildfläche verschwinden, als der tragenden Schicht, dem Besitz- und Bildungsbürgertum der Ära vor 1914, das Genick gebrochen war.

Ist der Jugendstil auch zusammen mit seinen Idealen, seiner Verherrlichung der Reinheit und Heiligkeit des Lebens, mit wehender Flagge untergegangen, so harrt seine geschichtliche Beurteilung noch der Berichtigung. Das alberne Gymnasiasten-Gespött, das sich jahrzehntelang über ihn ergoß, sollte allmählich einer gerechten Würdigung weichen. Der Jugendstil hat einzigartige, vollgültige Baudenkmäler hinterlassen (Mannheimer Kunsthalle, Lichthof der Münchner Universität, Kölner Werkbundtheater, Münchner Schauspielhaus), prachtvolle Wohnungen geschaffen und überhaupt einen neuen Begriff des Innenraumes gegeben. Der Theaterbau verdankt ihm entscheidende Anregungen, und er war es, der die soziale Siedlung als Aufgabe zuerst gesehen und in exemplarischen Beispielen demonstriert hat. Obwohl „willkürlich“ geschaffen, reicht seine geistige Fundierung doch tief ins Bewußtsein der Epoche, seine literarische Vorbereitung und künstlerische Verknüpfung sind von einer Verzweigkeit und intimen Verzahnung, die uns heute erst voll zum Bewußtsein kommen: Henrik Ibsen, Oscar Wilde, Hugo von Hofmannsthal; van Gogh, Toulouse-Lautrec, Aubrey Beardsley, Segantini und Hodler; Saint-Saens und Richard Strauß gehören zu seiner weiteren Verwandtschaft. Andere, wie Edvard Munch, sind ihm streckenweise völlig kongruent.

Das, was neben ihm, zunächst fast unbemerkt und ohne besonderen Namen entsteht, ist von anderer Art und Voraussetzung. Noch bauen Gabriel von Seidl in Florentiner Renaissance und Friedrich von Thiersch in Wiener Klosterbarock, da künden zwei

Aussprüche aus Wien und Chicago etwas Neues an. „Ornament ist Verbrechen“ heißt es bei Adolf Loos, und „Form folgt der Funktion“ bei Louis Sullivan. Damit ist eine radikal neue Haltung bezeichnet. Sie könnte etwa so umschrieben werden: Es ist weder möglich noch nötig, einen neuen Stil, ein neues Ornament zu „erfinden“. Wenn wir die neuen Bauaufgaben mit den adäquaten Baustoffen technisch richtig lösen, dann ist das Ergebnis auf alle Fälle ehrlich und das Ehrliche ist auch schön. Es ist eben eine neue Art von Schönheit, zu der man sich bekennen muß: der Ausdruck unserer Zeit.

An sich ist diese Überlegung nicht neu. Die Anerkennung des technischen Bauens reicht weit ins 19. Jahrhundert zurück. Der Vorstoß von 1910 bestand auch nicht darin, daß neue Konstruktionsmethoden erfunden wurden. Im Gegenteil, die Stützenbauweise ist seit Einführung der Eisenkonstruktion (ab 1830), der Erfindung des Stahlträgers (1855) und der Eisenbetonkonstruktion (erstes Monierpatent 1867, Anwendung auf Brückenbau ab 1873) bereits Tatsache. 1883 bis 1885 entsteht in Chicago der erste Wolkenkratzer, 1889 das Manhattan Building mit 16 Stockwerken, 1889 bis 1905 das Warenhaus Carson, Pirie und Scott, ein reiner Stahlskelettbau. Das Fanal der Zeit ist der Eiffelturm Paris 1889, von Friedrich Naumann mit den Worten gefeiert: „Das ist modern! Kein Balken zuviel, alles Eisen, ein Heldengedicht aus reinem Metall, ein Kunstwerk ohne Künstelei. So kommt die neue Zeit... Wir müssen aus dem Steinzeitalter heraus, wenn wir einen Stil haben wollen, der uns gehört...“

Neu ist vielmehr die von den Werkbundleuten und den späteren Gründern des Bauhauses deklamierte ästhetisch-gesellschaftliche Einstellung: der technische Bau soll salonfähig gemacht, die architektonische Empfindung an der Schönheit der Konstruktion regeneriert und neu ausgerichtet werden. Daß der reine Industrie- und Zweckbau nur nach konstruktiv-funktionellen Prinzipien gestaltet wird, ist eine Selbstverständlichkeit. Die Revolutionäre liegt darin, daß nun auch die Umgebung des Menschen, sein Wohnraum und Lebensbereich, die Atmosphäre der Öffentlichkeit, der Verkehrsraum, das öffentliche Gebäude usw. vom technischen Fluidum berührt werden sollen, daß die Zweckmäßigkeit des Bauens auch im Bereich der Gesellschaft nicht mehr historisierend verdeckt und kostümiert zu werden braucht, sondern im Gegenteil als stilgebender Faktor in Erscheinung treten soll.

Je nach dem Ansatzpunkt und der Intensität dieses Strebens können wir von da ab verschiedene Tendenzen beobachten. Die Wiener Schule versucht, die reine Konstruktion durch edle Maßgebung zu vergeistigen. Das Bauhaus bemüht sich, aus dem technischen Kalkül zunächst eine abstrakte Raum- und Körpervorstellung als Substrat zu gewinnen



Wassily Kandinsky, Gelb-Rot-Blau. 1925. Sammlung Kandinsky, Paris.

(Kubismus) und diese der konkreten Bauaufgabe axiomatisch voranzustellen. Der Expressionismus bemächtigt sich der optischen Erscheinungsform des technischen Vorgangs und trachtet danach, eine daraus gewonnene symbolische Formerfindung dem Bauwerk deklamatorisch überzustülpen.

Um das Jahr 1910 herum entstehen drei Bauwerke, die die Verschiedenheit dieser drei Lösungsmethoden denkwürdig veranschaulichen: in Wien baute Adolf Loos das „Haus am Michaelerplatz“, ein Herrenmodegeschäft, Peter Behrens, Chefarchitekt der AEG, die berühmte „Turbinenhalle“ in Berlin und Walter Gropius das Faguswerk in Alfeld an der Leine. Damit sind die drei Grundtendenzen bezeichnet, die das Bild bis heute bestimmen. Adolf Loos ist der Vater der vornehmen, eleganten, im besten Sinn „modernen“, durch und durch geschliffenen, formal vollendeten Architektur. Er ist das europäische Gegenstück zum Amerikaner Frank Lloyd Wright, doch einfacher, sinnfälliger, schlichter und trotzdem raffinierter als dieser. Seine Synthese aus Hellenismus und japanischem Wohnstil erwies sich von durchschlagender Wirkung, besonders in Amerika, wo sein Schüler Richard Neutra den Stil der exquisiten, luxuriösen, ästhetisch-extravaganten Weekend-Villa begründete. Er ist, wie seine Nachfolger, Architekt der „upper ten“ geblieben, ohne direkte Einwirkung auf das vulgäre Baugeschehen, aber bis heute tonangebend in der ästhetischen Haltung der Architekten-Elite. Das Faguswerk ist das erste Beispiel für den

späteren Bauhausstil, den man als architektonischen Kubismus bezeichnen könnte, mit besonderem Recht, da die Bauhausleute Schlemmer, Feininger und Baumeister, Vertreter des deutschen Kubismus, in Fühlung mit den französischen Kubisten Léger, Ozenfant und Picasso standen. Gropius, der als Schüler von Peter Behrens und Mitschüler von Corbusier und Mies van der Rohe im Brennpunkt der Entwicklung steht, erweist seine besondere Spannkraft darin, daß er die heteronomen (also architekturfremden) Anforderungen des Industriebaus unter ein rein geistiges Prinzip, nämlich die räumliche Durchdringung großen- und lagemäßig gestaffelter Kuben zwingt, das Praktisch-Funktionelle also mit dem räumlich-abstrakten Prinzip vereinigt. Sein Dessauer „Bauhaus“ von 1926 ist der vollendete Typ dieser Richtung: beherrschend in der räumlich-abstrakten Komposition, vollkommen aus den Baustoffen Eisenbeton und Glas entwickelt, ästhetisch ausgezeichnet in der spannungsreichen, aufs feinste abgewogenen Dimensionierung. Die Frage war nur: ließ sich diese, aus intensivster theoretischer Vorarbeit und geistiger Durchdringung entwickelte Haltung auf den breiten Konsum übertragen? Und: ist das, was vom Prinzip und vom Material her richtig ist, auch richtig für den Bewohner?

Beide Fragen wurden von der Entwicklung negativ beantwortet. Die Popularisierung des Bauhausstils war eine Katastrophe. Es entstanden Schachtelsiedlungen in schäbigem Sichtbeton, einige gewollt

modernistische Kinos, Stadien und Flughäfen, die eine unbeschreibliche Öde und menschliche Armseligkeit zur Schau tragen. Wo die geistige Hochspannung, die im Bauhaus lebendig war, nicht zur Verfügung stand, blieb die leere Schale, die technizistische Mache. Und hier offenbart sich eine innere Schwäche der Bauhauslehre. Sie hatte alles berücksichtigt, bloß eines nicht: den Gefühlsanspruch des In- und Umwohners. Sie glaubte ihn durch den Imperativ: „Du mußt dich wohlfühlen!“ abfinden zu können. Sie hatte die Unlogik der psychischen Energien zu gering veranschlagt und glaubte, das ästhetische Bedürfnis durch den Hinweis auf die „Richtigkeit“ ihrer Lehre abspesen zu können. Und da erwies sich, daß die abstrakte Komponente, die im Bauhaus durch Wassily Kandinsky und Laszlo Moholy-Nagy mächtig vertreten war, der Komplexität des Lebens nicht gerecht wurde. Es war eine Architektur „als ob“. Als ob nämlich die formalen Ansprüche, die auf einer Tafel von Moholy-Nagy im abstrakten Raum gemeistert waren, zur Bewältigung des Lebensraumes Architektur ausreichend seien.

Dennoch bleibt der Versuch des Bauhauses denkwürdig. Es war eine Konzentration der schöpferischen Kräfte, wie sie Deutschland seitdem nicht mehr erlebt hat. Seine Anregungen wurden in den USA bezeichnenderweise als „German architecture“ aufgenommen. Zugleich war es der letzte Versuch, die rapide vorwärtsdrängende Entwicklung in einer geistigen Führung zu behalten, das Primat der Gestaltung auch gegenüber den Forderungen der Wirtschaft zu behaupten. Umgekehrt hatte es geglaubt, das Technisch=Absolute als einen neuen Bezirk in das ästhetische Bewußtsein einführen zu können. Und gerade in dieser Erwartung wurde es am bittersten enttäuscht. Denn es erwies sich, daß der Typ des Technikers, den die Industrie heranzüchtete, vom Geistigen in der Technik gar nichts wissen wollte.

Und damit kommen wir auf den dritten Fall zu sprechen, der sich in Behrens' Turbinenhalle ankündigt. Zu seiner Zeit wurde dieser Bau zweifellos als „sachlich“ angesehen. Heute erkennen wir darin den Beginn einer neuen Subjektivität im Bauen, die unglaublichen Impetus gewinnt und das Feld in den Jahren bis 1930 praktisch beherrscht. Wir können sie heute mit ähnlichen Richtungen von subjektiv-dynamischer Tendenz besonders in den romanischen Ländern Frankreich, Italien und Südamerika unter dem Motto „Expressionismus im Bauen“ zusammenfassen. Alles, was zwischen 1920 und 1930 an öffentlichen Gebäuden errichtet wurde, bis ins Kunsthandwerk hinein, ja, im Villenbau bis in die private Sphäre, trägt den Stempel dieser Richtung. In Deutschland sind Fritz Schumacher, Muthesius, Hanns Hopp, Peter Behrens (der viele Wandlungen mitmacht), Fritz Höger (Chilehaus in Hamburg), Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, Hans und Oskar Gerson und Paul Bonatz einige der wichtigsten Namen. Robert Vorhölzer

mit seinen Postbauten begründete eine ganze Schule und wirkte nachhaltig auf den Behördenbau. Der Expressionismus hatte kein Programm. Er entwickelte sich einfach aus dem Machtbewußtsein der nach 1919, in der jungen Republik, tonangebenden Bauherren und Auftraggeber. Das waren vor allem die Kommunen, die Städte, Bezirksverbände, die sozialen Kassen, die Reichsämter. Man vermied zwar peinlichst jeden historisierenden Anklang, schon aus Protest gegen die Wilhelminische Ära. Aber man wollte doch „repräsentieren“, natürlich stets kollektiv, man liebte eine gelinde gotische Alliteration, besonders in der betonten Vertikalgliederung und den reich gestuften Lisenen. Doch hatte die Sache zweifellos Format und war nicht von schlechten Eltern. Ihr Verdienst war vor allem die Urbanisierung des Industriebaus. Zugleich kam sie einem primitiven Verlangen aller Bauherren, auch der industriellen, nach. Wer baut und Kapital investiert, will nicht nur den technischen Zweck erreichen, sondern gleichzeitig die Wichtigkeit und Bedeutung seines Vorhabens dokumentieren. Diese Auftraggeberschwäche hatte das Bauhaus völlig übersehen. Der Expressionismus kam ihr um so lieber nach. Allerdings: ein architektonischer Fortschritt war damit nicht immer verbunden, die große Gefahr war einerseits die Verprovinzialisierung, die denn auch prompt eintrat, andererseits eine Banalisierung, Pathetisierung und Heroisierung des technischen Symbols, die oft ans Lächerliche grenzten und hauptsächlich im Kunstgewerbe verheerende Folgen hatten. Aus dieser Zeit stammen die (heute noch produzierten) Kaffeekannen mit Stromlinienform, die mit Bändern wie Fässer armierten Radiogehäuse, die reichliche Verwendung von eloxiertem Metall an Häuserfronten, die Chromnickel-Krustierung der Kühlerhauben nach dem Vorbild der Buick-Limousine. Immerhin muß man dem Expressionismus zugute halten, daß er die Dinge im Fluß hielt, die Probleme mutig anriß und in unglaublicher Breitenwirkung die bildnerischen Kräfte mobilisierte. Seine Variationsmöglichkeiten waren enorm, sie reichen von den nationalen Sonderformen (in Deutschland mit eigentümlichen gotischen Anklängen und Stalaktitenbildungen) bis zum weltgängigen kommerziellen Expressionismus (Mendelsohn: Warenhaus Schocken in Stuttgart, Mendelsohn und Neutra: Mosse-Haus in Berlin).

*

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist alles ganz anders. Die Architektur schwenkt in internationalem Unisono auf eine vergleichsweise einheitliche Linie ein. Keine der einzelnen Richtungen ist Sieger geblieben, das subjektive Bauen wird radikal zurückgedrängt, die einst so revolutionäre Theorie des Bauhauses ist überholt und wird von einem zweiten Schub des funktionalen Denkens überrollt. Das Technische als solches ist uninteressant geworden, es wird als selbstverständliche Komponente in ein neues Kraftfeld mit einbezogen. Und dieses Kraft-



Giorgio de Chirico

Der große Metaphysiker. 1916. Sammlung Dombrowski, Florenz.
(Entnommen dem Tafelband von W. Haftmann „Malerei im
20. Jahrhundert“, Prestel-Verlag, München.)

feld heißt: Macht durch Umsatz. Es ist eine ähnliche Wandlung wie die von der schnaufenden, kolbenschwingenden „Maschine“ zum geräuschlos summenden, blitzend verkapselten Apparat, oder vom Pionier-Ingenieur der neunziger Jahre zum geschmeidigen Manager von heute: das wirtschaftliche Erfolgsprinzip ist allein noch maßgebend, bestimmt Stil und Auffassung.

Das bedeutet natürlich den Sieg derjenigen Architekten, die am frühesten den kommenden Machtanspruch vorausgeahnt und ihm konstruktiv vorgearbeitet hatten: Mies van der Rohe, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Paul Nelson (Cité Hospitalière de Lille), dem Holländer Jakobus Oud und dem Finnen Alvar Aalto. Man kann sie, je nach dem Standpunkt, als Verräter der Architektur oder als Propheten kommender Dinge bezeichnen. Erstaunlich ist, daß vom einstigen Bauhaus nun gerade der utopische Flügel mit seinen 1920 noch gar nicht realisierbaren Absichten zum Zug kommt. Der Einfluß von Moholy-Nagy und den Puristen vom Schlag eines Mondrian, Doesburg, Vordemberge-Gildewart war nie so aktuell: allerdings in einem etwas anderen Sinn als damals. Nicht mehr als ästhetischer Leitfaden, sondern als Bestätigung der unumschränkten Freiheit und Souveränität des funktionell-ökonomischen Diktats.

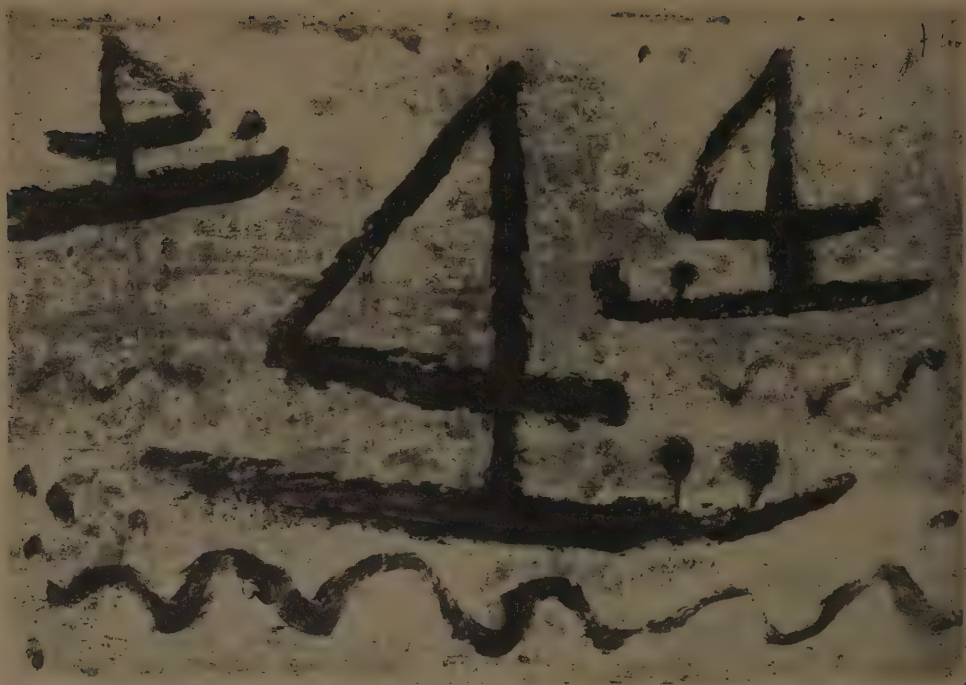
Der Begriff des Baukörpers als eines selbständigen Wesens hat aufgehört. Walter Gropius wirkt bei nahe schon konventionell. Für ihn war das Bauwerk immerhin noch die endgültige Fixierung und Objektivierung einer gegebenen Aufgabe. Seine Wände, abstrakt wie Karton, waren noch Raumbegrenzungen. Er kannte innen und außen, oben und unten.

Das alles wird nach und nach aufgelöst, relativiert. Der Bau hat keine Eigengesetzlichkeit mehr, keinen Existenzanspruch. Er ist da, weil und soweit er gebraucht wird. Eine Wirtschaftsgruppe läßt sich ein großstädtisches Verwaltungsgebäude errichten, die Achsenabstände, Deckenhöhen, Gebäudetiefen und Fronthöhen sind nach dem Raumprogramm des Auftraggebers „ausgerechnet“. Während der Planung tritt eine Betriebsumstellung ein, derzufolge ein Angestellter statt bisher x Meter Aktienlänge nunmehr y Meter zu bearbeiten hat. Sofort muß die gesamte Raum-Personal-Disposition überarbeitet werden, woraus neue Gebäudetiefen, Achsenabstände und Frontlängen sich ergeben.

Das Bauwerk hat sich aufgelöst in einen Schnittpunkt von Heteronomien, unter denen die kalkulatorisch-ökonomische den absoluten Vorrang behauptet. Die Leistung des Architekten ist nicht mehr eine gestalterische, sondern eine kombinatorische, wird daher meistens von einem Team bewältigt, in dem der Betriebswirtschaftler und der Statiker die erste Rolle spielen. Der frühere „Baumeister“ ist zum „designer“ herabgesunken, dem es obliegt, der Sache zum Schluß einen gewissen Schmiß, eine fescche Note und den unerläßlichen „finish“ zu geben.

Genau dasselbe ist aus den Beziehungen des Bauwerks zum umgebenden Raum und zum Stadtganzen herauszulesen. Die Baulinie als verbindendes Element existiert nicht mehr. Die vorhandene Fläche wird mit der zulässigen Gebäudehöhe multipliziert, das daraus resultierende Bauvolumen „kubisch umgelegt“ und auf einzelne, nach Bedarf dimensionierte Blöcke verteilt. Auf den Lageplänen wird über 50 000- und 100 000-Kubikmeter-Blöcke spielerisch disponiert, als seien es Baukastenklötzchen, die man da- und dorthin schieben kann, ein-geengt in ihrer Bewegungsfreiheit lediglich durch die technischen „Strippen“: die Versorgungsleitungen, die Kanalisation, die Verkehrswege.

Das Erscheinungsbild ist überraschend und keineswegs unschön. Regelmäßige Körper von großen Dimensionen haben meistens schon durch die gewaltige Flächenentfaltung und die spielerische Bewältigung des Statischen etwas Imponierendes, Eindrucksvolles. Die ästhetische Kritik muß sich heute meistens dagegen wenden, daß noch zuviel graphisches Dekor verwendet wird. Hier kann man wirklich sagen: „... nolentem trahunt, volentem ducunt“: diejenigen Bauten wirken überzeugend, bei denen der Rhythmus der technischen Gliederung frei zum Schwingen kommt, ohne durch zusätzliche optische Mittel umchiffriert zu werden.



Paul Klee, Drei Vierer-Segler, 1940. Kunsthalle Hamburg.

Völlig neu ist die Sorgfalt, die der Oberflächenbehandlung nunmehr zuteil wird. Beton ist ein schlechter Putzträger. Das häufigste ist die Verkleidung mit Natursteinplatten, die zwar der früher dogmatisch überspitzten „Materialgerechtigkeit“ zuwiderläuft, aber einem typischen Bedürfnis des Bauherrn entgegenkommt: die Architektur erhält durch sie eine entmaterialisierte Erscheinung, die sie gleichsam unanfechtbar macht und dem Bereich der Zufälligkeit entrückt, wie Ware, die unter Cellophan verpackt ist. Vielfach werden Keramikplatten verwendet, besonders in Rußland und Mittelamerika, die eine besonders aparte Farbgebung ermöglichen. Es gibt auch Großbauten, deren Betonaußenhaut völlig von einem Glasmantel umgeben ist, der in einem Abstand von einigen Zentimetern von Eisenbändern vorgehalten ist und lediglich der Verkleidung, nicht der Beleuchtung dient.

Eine konstruktive Neuerung ist die zunehmende Verwendung von Vorspannbeton im Hochbau, der unglaublich kühne, elegante und schwerelos wirkende Konstruktionen ermöglicht. Damit Hand in Hand geht die Zurücknahme der Stützen in das Innere des Bauwerks, die die tragende Konstruktion völlig dem Blick entzieht. Die Außenwand hat nur noch untergeordnete statische Bedeutung und besteht größtenteils aus vorgehängten Abschluß-

flächen, die lediglich ihr eigenes Gewicht tragen. In Mailand entsteht ein Verwaltungshochhaus der Pirelli-Gesellschaft, dessen Tragkonstruktion aus zwei Paaren 120 Meter hoher, sich nach oben verjüngender Stimmgabeln in Vorspannbeton besteht. Die 32 Etagen sind eingehängte Plattformen, wie Regale in einem Büchergestell. Dieses Gebilde verdankt sein Dasein dem mathematischen Genie des Chefstatikers Luigi Nervi fast mehr als dem Architekten. Noch nie hat der Kalkül so ausschließlich die Physiognomie des Bauens bestimmt. Charakteristisch ist ferner die beliebige Verschiebbarkeit, Vertauschbarkeit und Fortsetzbarkeit der Bauelemente. Sowohl die horizontale wie die vertikale Ausdehnung sind ausschließlich ökonomischen Erwägungen unterworfen, nicht mehr dem Gesetz von Maß und Proportion.

Damit nähert sich der Hochbau immer mehr dem Typus des „Großgerätes“. Was innerhalb des Hauses als Funktion isoliert werden kann, wird mechanisiert: der Müllschlucker, der Lift, die Rolltreppe, der Paternoster („Menschenbagger“); die Fensterscheiben, die sich früher wie Insektenflügel öffneten, werden in Dreh- oder Kipprahmen montiert. Wenn das Haus auch noch nicht „Maschine“ geworden ist, wie Corbusier es ausdrückte, so ist es zum mindesten ein Apparat, ein „immeuble“, das gern mobil werden möchte.

Auffallend ist nach dem Krieg die starre, streng rektanguläre Grundriß- und Fassadenform. Das UN-Gebäude in New York, die „Großscheibe“, ist ein hervorstechendes Beispiel. Der Grund ist nicht etwa eine besondere „Kurvenfeindlichkeit“ der Architekten, sondern die nüchterne Tatsache, daß das Rechteck die optimale Raumausnutzung und gleichzeitig die nötige „Flexibilität“ innerhalb der Geschosse gewährleistet. Irregulär begrenzte Grundrisse sind durch die Vielzahl der Geschosse schwerer funktionell auszulasten.

Und doch hat die Kurve auch im modernen Bauen ein Refugium gefunden. Es sind die Attrappen der Gemeinschaft, vor allem der „sakrale Raum“, ferner Hörsäle, Studios, Konzerthallen, Schwimmbäder und dergleichen, die sich gern der irrationalen Raumkurve bedienen. Besonders auffällig ist in den letzten Jahren die Wiedereinführung des

raumplastischen Elements, das seit Barock und Jugendstil keine so große Rolle mehr gespielt hat. „Architektur als Plastik“ ist bereits zum Schlagwort geworden. Vielleicht sucht hier das *Irrationale*, das aus dem reinen Zweckbau erbarmungslos vertrieben wurde, einen Ausgleich. Dies ist möglich, da die im Kirchen- oder Versammlungsraum zum Zug kommenden funktionellen Bedingungen, nämlich Akustik, Sicht, Belüftung, Belichtung und Verkehrsführung, in der Regel so viele Freiheitsgrade übrig lassen, daß der Gestaltung ein gewisser Spielraum bleibt. Die Art, wie er ausgenützt wird, hat etwas Kühles, Distanziertes, fern dem Elan etwa der Breslauer Jahrhunderthalle (1913) mit ihren pathetisch geschwungenen Betonbögen. Es ist schwer, den Ausdruckswert dieser neuen Raumkurven-Architektur jetzt schon festzulegen. Er schwankt zwischen eleganter Spielerei und einer gewissen technizistischen Mystik. Vielleicht gibt die nächste Zeit darüber Aufschluß.

Zur Literatur des 20. Jahrhunderts

Helmuth de Haas

Picasso, Pan und Papst der modernen Malerei, knüpfte zu Beginn einer neuen Stilphase an Ingres an. Als Joyce den „Ulysses“ schrieb, legte er als Schnittmuster Homers Odyssee unter. Hofmannsthals Rückgriff auf Calderons Schauspiel „Das Leben ist Traum“ reichte weiter zurück als in das spanische Barock: die Geschichte vom Prinzen Sigismund, der im „Turm“ gefangen und eingekerkert war, ist buddhistischer Herkunft. Bertold Brecht bemühte sich erfolgreich um François Villon. Ezra Pound hat die provenzalische Lyrik verarbeitet. Sein Schüler T. S. Eliot nutzte Motive der spanischen Mystik, Motive von Dante und Tristan Corbière.

Diese Aufzählung von Namen und Bezügen möchte darauf hinweisen, daß unser Jahrhundert ein alexandrinisches Nebeneinander aller Zeiten trägt. In Rufweite noch ist das 19. Jahrhundert. Und keines der abgesunkenen Zeitalter ist den produktiven Autoren in Siriusferne entwichen. Das hat seine Gründe. Große Literatur steht unter dem Gesetz der Relativitätstheorie. Werke wie Beckfords „Vathek“, geschrieben von einem Engländer im Paris von 1750, enthalten mehr Elemente des 20. Jahrhunderts als lange Regale mit Büchern, die nach 1901 entstanden sind. In den Konzertsälen von Paris wurde vor zwei Jahren zum ersten Male eine Symphonie von Bruckner gespielt und stürmisch aufgenommen. Hölderlin und Stifter wurden zwischen 1920 und 1950 wie moderne Autoren gelesen und interpretiert. Gemessen an der Reaktion des Publikums, wirkte Georges ästhetischer Wille dagegen wie ein byzantischer Zwang. Virgils

Eklogen waren um 1930 moderner als die schönsten Gedichte aus dem „Jahr der Seele“. Dieser Titel von Georges Gedichtband stammt übrigens aus einer Elegie Hölderlins. Die Schlußzeilen von „Menons Klagen um Diotima“ lauten: „Wo die Gesänge wahr und länger die Frühlinge schön sind / Und von neuem ein Jahr unserer Seele beginnt.“

Die literarische Kritik billigt zwei lyrischen Zyklen von 1922 das Attribut „epochemachend“ zu: Rilkes „Duineser Elegien“ und T. S. Eliots „The Waste Land“. Rilkes Elegien nehmen eine Versform auf, die ganz unmittelbar bei Hölderlin bezogen wird: die daktylisch gebrochene Langzeile mit schwingendem Enjambement. Klopstock hat sie bei uns möglich gemacht durch seinen produktiven Irrtum; er glaubte, die Psalmen seien nicht zu skandieren. Rilkes Zeilenschlag wurde nach dem Kriege von H. E. Holthusen neuen thematischen Härteproben ausgesetzt. Holthusen nahm mit T. S. Eliot und W. H. Auden auch den angelsächsischen Faden auf. „Das wüste Land“, 433 Zeilen lang, ist in freien Rhythmen geschrieben, die endgültige Absage der englischen Lyrik an den von Swinburne abgewirtschafteten Strophentyp und Reimüberfluß:

Madame Sosotris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards . . .
Madame Sosotris, die berühmte Hellseherin,
War ziemlich erkältet, aber trotzdem
Gilt sie als klügste Frau von Europa,
Mit einem widerlichen Kartenspiel . . .

Eliots Zyklus „Das wüste Land“ wurde von Oxford Studentent mit einem Megaphon in den Hof des Colleges hinabgebrüllt. Er hat einer Generation von englischen Lyrikern die Zunge gelöst: Stephen Spender, Louis McNeice, Wystan Hugh Auden, dessen „barockes Hirtengedicht“ einem ganzen Jahrzehnt die Krisenformel geliefert hat: „Das Zeitalter der Angst“. Eliots ingrimmig, ironisches und frivol-verzweifelte Gedicht von 1922 hat den Ton des 20. Jahrhunderts, ist dreierlei: Lyrik der City, Naturlyrik und alexandrinisch. Der Vers „An einem Winterabend hinterm Gaswerk“ und ein Verspaar wie dieses:

Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit . . .

Zum Abschied einen gönnerhaften Kuß,
Dann geht er tastend ab durchs Treppenhaus . . .

wären in Swinburnes Laubengang unmöglich gewesen. Der Inspirator und „Trainer“ aber hieß Ezra Pound. In einem Pariser Hotelzimmer strich Pound seinem Freunde Eliot den Zyklus auf die Hälfte zusammen. Das hier tätige Prinzip hat zwei Namen. Pounds kritische Fingerzeige entsprachen seiner Vorstellung, seiner Idee, das Gedicht habe ein absolutes Bild (Imago, daraus wird „Imagismus“) in einen auf den Leser überspringenden Wirbel zu versetzen (Vortex, das wird „Vortizismus“). In einem Aufsatz über Hamlet ist dieses Prinzip von T. S. Eliot formuliert worden: „Der einzige Weg, ein Gefühl in Form eines Kunstwerks auszudrücken, besteht darin, daß man ein ‚objektives Korrelat‘ findet.“ Eine solche gegenständliche Entsprechung für das schöne Vergehen der Zeit liest man in einem Gedicht von H. E. Holthusen: Männer, einst barfuß im Schnee, mit Splittern im Kopf und nahe dem Wahnsinn, Finden sich, Zeitungen lesend und Karten spielend, am Biertisch.

Madame Sosostris, die berühmte Hellseherin von 1922, hat eine deutsche Versschwester. Sie ist zwei Jahre älter und wohnt im „Prolog 1920“ von Gottfried Benn:

Wer je vor Afra stand, der Gedankenleserin,
dem Problem der Gleichförmigkeit des psychischen
Geschehens;
je vor des Frankfurter Rektors Assoziationsver-
suchen an seinen Schülern . . .

Das expressionistische Jahrzehnt ist vorbei, als Benn diesen Prolog vor eine Sammlung seiner Lyrik von 1912 bis 1920 stellt. Das deutsche Gedicht des ausgehenden 19. Jahrhunderts war in diesem Jahrzehnt zerschleudert worden oder matt zurückgefallen auf Alabaster und Plüsch. In England also schlugen Pound und Eliot die Schneisen, in Frankreich der Dadaismus und die Surrealisten, in Deutschland der Expressionismus. Er war Ausdruckszwang — nicht Wille zur Gestalt, zum Gebilde, zur Form. Aber Dichter wie Trakl und Heym, Benn und Stadler gehören dieser Bewegung zu:

Form und Riegel mußten erst zerspringen,
Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen:
Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen,
doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.

So dichtet Ernst Stadler, kurz vor dem Ersten Weltkrieg. In Trakl und Heym hat der deutsche Expressionismus wider sein Manifest sozusagen die Paßhöhe des großen Gedichts erstiegen. Die Ausdruckswerte sind gebändigter und eingeformter Expressionismus: „Es rauscht das Rohr; anfällt ein knöchern Grauen . . .“ In Strophen z. B. aus Trakls „Romanze zur Nacht“ hat sich der deutsche Expressionismus zusammengefaßt und aufgehoben. Anklage, Ansprung, Klage und wildes Gesicht — in schlichten Vierzeilern beisammen:

Die Närrin weint mit offenem Haar
am Fenster, das vergittert starrt.
Im Teich vorbei auf süßer Fahrt
ziehn Liebende sehr wunderbar.
Der Mörder lächelt bleich im Wein,
den Kranken Todesgrausen packt.
Die Nonne betet wund und nackt
vor des Heilands Kreuzespein.

Das Rauschgift „Bild“, von dem Aragon 1924 der surrealistischen Lyrik das Heil der Droge versprach, hier ist es — man verzeihe mir das Paradox — un-tilgbar zu verzehren. Die surrealistische Lyrik selber wird man, möchte ich meinen, eines Tages, wenn nicht heute schon, als Kommentar und Wortkulisse und Nebenprodukt der surrealistischen Malerei aufnehmen. Sie ist, bis auf wenige Ausnahmen, Begleitmusik, stark überinstrumentiert, dort aber aus sich selber leuchtend und großer Vers, wo nicht „poésie ininterrompue“, unablässiges Weiterdichten am Nicht-Gebilde vorliegt, sondern (auch hier gegen das Manifest) scheinbar absichtslos das formgewordene, in Strophen gegliederte Stück Wirklichkeit entsteht: Gedicht.

„Vers, Stein, Flötenlied“ — so hat es Benn formuliert, als er 1948 die Phase II des Expressionismus begann, nach zwölfjährigem Schweigen und Verbot. „Statuen bergen die Saat.“ So lautet eine Zeile der „Statischen Gedichte“. Doch welche Antriebe wirken da voraus? „Perspektiven . . . Selbstentzündungen, autarkische Monologe.“ Aber das sind schon Folgen, Aktionen. Was betätigt den Monolog? Hier die Antwort: „Nihilismus ist ein Glücksgefühl . . ., die Transzendenz der schöpferischen Lust.“ Der Gegenaffekt ist Geschichtsfeindschaft: „Entwicklungsfremdheit ist die Tiefe des Weisen“, „der Geist liegt schweigend über den Wassern“. Benns neue Lyrik hat die nach dem Kriege auf Rilke eingeschworene Generation hingerissen, also stark beeinflusst: „Man soll erleben und etwas Artifizielles daraus machen.“ So heißt es auf dem Rezept des Berliner Dichters. Das lyrische Ich ist auf eine ganz bestimmte Form herzurichten, nach außen, zur Umwelt höfliche Haltung, im Innern am Ausdruck schälen und arbeiten, der psychologische Roman ist erledigt, die Figuren haben keine Kausalität mehr: „Existentiell — das

ist der Todesstoß für den Roman.“ Der Geist ist Tiefe, das Handeln ist Geschichte („Alles Rom, alles Rubikon“). Das Ich hat den Ausdruck zu arrangieren, eine Formel gegen die Natur zu finden, eine Wirklichkeit zu schaffen „rein aus Hirnrinde“, denn „endogene Bilder sind die letzte uns gebliebene Erfahrbarkeit des Glücks . . .“

In Benns Wiederkehr muß die literarische Kritik eine Zusammenkunft und Neuerweckung auch anderer Autoren sehen: Novalis, Edgar Allan Poe, Mallarmé, Valéry. Bei Gottfried Benn ist zwischen Lebenslehre und Kunsttheorie nicht mehr (es sei denn methodisch) zu scheiden: „Existenz heißt Nervenexistenz“ oder ein Begriff wie „proviziertes Leben“ sind ableitbar aus den Fragmenten des Novalis. „Entfremdet früh dem Wahn der Wirklichkeiten“ waren auch Mallarmé und Valéry als Theoretiker. „Form nur ist Glaube und Tat“, „Stil ist der Wahrheit überlegen“, „ein Wesens-Verein von Oxford und Athen“ – diese Formeln in einem Essay von Valéry oder einem esoterischen Prosastück von Mallarmé zu finden, dürfte und würde niemanden verwundern. „Poesie ist Gemütsregungskunst“, sagte Novalis. Das übernahm E. A. Poe: „Ein Gedicht verdient diesen Namen nur dann, wenn es imstande ist, das Gemüt zu erregen und zu beflügeln.“ Und wie sagte Hofmannsthal: „Die Seele des Gedichts ist seine Wirkung.“

Als 1922 Eliot und Pound zusammensaßen in Paris und „The Waste Land“ einstrichen auf seinen schärfsten Kontur und rhythmischen Sog, Wirbel, Zauber, arrangierten sie Ausdruck, war „Ausdruckswelt“ letzten Endes auch ihr Leitprinzip. Sie waren Techniker der Verszeile, der Strophe, des „abbläsbaren“ Gebildes. Und huldigten sie etwa dem oft geschmähten „L’art pour l’art“-Prinzip? Nun, ich möchte sagen, dies Prinzip gibt es gar nicht. Die Präposition ist falsch. Was da eigentlich gemeint ist, lautet so: „L’art par l’art“ oder so: „L’art . . . par un principe de l’art-même“, das einzusetzende Verbum heißt arrangieren, und wer das aufwiegelnd findet, kann es getrost durch die Prädikate herstellen, arbeiten, bewirken oder andere ersetzen. Hier kommt es auf Nuancen ansofern nicht mehr an, als man sogar noch einen letzten Schritt weitergehen und sagen muß: wo Lebenslehre und Kunsttheorie einswerden, darf statt Arrangement oder Arbeit das Wort Existenz stehen. Etwa so: der Künstler existiert das Kunstwerk (herbei), bis es in der Realität sichtbar wird. Der Aphorismus von Jean Cocteau: „Une œuvre d’art doit satisfaire toutes les muses“ ist die genau zutreffende Übertreibung dieses Sachverhalts.

(Die antinaturalistische Funktion des kunstfordernden und werkerstellenden Geistes ist richtig angesprochen in einem als Bonmot nicht ernstzunehmenden, als Kunstformel präzisen Satz von Cocteau: „Le rossignol chante mal.“ Die Nachtigall singt schlecht. Das ist es.)

Wie ein großes Kunstwerk herbeixistiert werde, haben Joyce und Proust dargelebt. Die 700 Druckseiten des „Ulysses“ sind der ungeheure „innere Monolog“ eines Mannes, der die kausalen Zusammenhänge des Satzes und der Satzfügung aufreißt, denn Sprache und Sprachen verwandeln sich ihm in rhythmischen Reiz, Sog und Rausch, stürzen wie Niagara und sind die vokabelnflößende Seele des großen Alexandriners selber. Marcel Proust, den ein Asthmaleiden ans Krankenlager fesselt, holt in seinem Romanzyklus „Auf den Spuren der verlorenen Zeit“ zu Atemzügen aus, zu leisen, langen Sprachwirbeln und Wellenwürfen, deren Gestaltungssphäre völlig erst nach seinem Tode, nach 1922 begreifbar wird. Die abgeschilderte Gesellschaft hat ihre Salons längst geräumt, aber nie zuvor war sie so existent wie in der Proustschen Romanwirklichkeit „rein aus Hirnrinde“ – und aus Güte, Geist, Ironie, Zauber und Zärtlichkeit. Erobert wird die Dimension der Zeit. Hofmannsthals Lustspiel „Der Schwierige“ ist dazu ein Gegenstück für die Bühne. Wenige Schauspieler können diesen Schwierigen, den „detaillierten Helden“ Kari Bühl aus den alten österreichischen Aristokratie heute spielen.

„Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen, und Jahrtausende entfallen ihrem Flug.“ Und fallen vielleicht in die Lotosblüte Gedicht, in das Lotosland eines Romanzyklus, dem die französischen Impressionisten Nachbarn und Paten waren: „À la recherche du temps perdu“, das äußerste Gegenstück zu Paul Valérys „Soirées avec M. Teste“, geschrieben 1894, erschienen 1921, und zu Benns „Ptolemäer“ von 1947. Aber diese Arbeiten, diese Titel genügen schon, den weiten und straffen Spannungsbogen der Literatur im 20. Jahrhundert anzudeuten. Dazu denke man Kafka, im Unendlichen mit dem Millimeterstab unterwegs, Kafka, dem jedes deutsche Wort eine köstliche Offenbarung gewesen sein muß – wie sonst könnte der Schlußsatz seiner Novelle „Das Urteil“ so konkret und so inkommensurabel sein: „In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr.“

1927, in einem Gespräch mit Max Rychner, sagte Hugo von Hofmannsthal: „Wer bringt uns den Einstein ins Ganze, so wie Schiller den Kant ins Ganze gebracht hat?“ Einzelne? Vielleicht kein einzelner, sondern die Gesamtheit der Produktiven. Vielleicht aber auch hat Proust, der Bruder Einsteins, und hat Thomas Mann mit den „Zauberberg“-Meditationen über das Geheimnis der Zeit schon einiges aufgeleitet. Vielleicht ist Shakespeares Gebrauch des sibilinischen Wortes „time“ hinzuzudenken. Und Karl Kraus? Nun, in den „Letzten Tagen der Menschheit“ drängen einander Kreatives und Affront; das Marstheater ist Wirklichkeit nicht von dieser Welt, sondern ausgedacht im nicht-inspirierten Schaltraum der Ratio. Claudel? Sein Kosmos ist stereometrisch, spanisches

Barock ist noch einmal der „Seidene Schuh“. Und Weltraumliteratur gibt es nicht, nur sozusagen gegenwarts=utopisch. Lassen wir diese Frage von der Wirklichkeit beantworten und lesen eine Notiz, die sich in Hofmannsthals Nachlaß fand: „Die meisten Schriftsteller erfüllen den letzten Wunsch einer Epoche, wo diese schon einen neuen hat.“ Diesen Aphorismus sollte man nicht absolut lesen. Er dient nur zur Klärung eines verflochtenen Zusammenhangs, denn von Epoche zu Epoche fließen die Übergänge, und es kann der erste Wunsch eines Zeitalters identisch sein mit letzten Wünschen aller folgenden Zeitaltre. Was also ist gemeint mit diesem Wort? Wahrscheinlich die Tatsache, daß zum Schwanenlied und Geiergesang das Gros der schreibenden Zeitgenossen noch einmal auf dem Austragsforum der epochalen Themen, Formen und Motive sich versammelt und die schon schäbig gewordenen Gestaltungsprinzipien und Denkmuster der Epoche „chorisch“ noch ein letztes Mal vorträgt. Das stimmt. Aber wie anders sollte Literatur Folge bilden? Tradition ist eine Sache des Chorus und nicht des produktiven Einzelgängers. Er ist es ja, der den Chorus der antwortgebenden, durch mimetische Einfühlung und die Aufnahme seiner Muster erst verstehenden Zeitgenossen und Nachgeborenen durchaus braucht.

Vielleicht sollten wir uns noch vor Augen halten, daß Literatur des 20. Jahrhunderts im ganz spezifischen Sinne nicht unbedingt im zwanzigsten entstanden sein muß. Die Faszination der modernen Weltliteratur von Proust bis Hemingway, von Thomas Wolfe bis Kafka und Joyce, von Pound bis Rilke und Hofmannsthal kommt aus einem Mischungsverhältnis, das zwischen großer Gebärde des Erben, also Alexandrinismus, und radikalem Drängen nach vorn, also Avantgardismus, sehr scharf im einzelnen Autor sich abstimmt, verändert und neue Suggestion durch neue Mischungen bewirkt. Die großen Themen des Zeitalters von der Jahrhundertwende bis heute mußten von einem ganzen Kollektiv von Autoren angegangen werden: 1. die Entgötterung als Umwertung aller Werte, 2. die Angst ohne Gott, 3. die neuen Wirklichkeiten ohne Angst, durch Formen, deren Vollkommenheit Angst nicht mehr zuläßt. Aber der Weg von Monsieur Teste über den Arzt Rönne bis zu Godot führte im Kreise, und es ist durchaus denkbar, daß die vollzogene Umwertung nunmehr, heute, morgen und in Zukunft, neue Wertungen und Ordnungen herausfordert oder in den alten Ordogedanken die gestaute und von kritischer Skepsis gequälte Einbildungskraft wieder zurückkehren heißt.

An Stelle eines Theater-Beitrags

K. H. Ruppel

Lieber Heinrich Strobel!

Die interessante Frage, ob es so etwas wie einen Parallelismus in der Entwicklung der einzelnen Künste in unserm Jahrhundert gibt, kann gewiß von vielen interessanten Blickpunkten aus diskutiert werden, und insbesondere kann der Versuch, zur musikalischen Bewegung unserer Zeit Analogien in der bildenden Kunst, in der Architektur und in der Literatur zu finden, wahrscheinlich eine ganze Anzahl aufschlußreicher Phänomene zutage fördern. Der Theaterbeobachter indessen kann von seinem Gebiet her nur sehr wenig zur Klärung der von Ihnen aufgeworfenen Frage beitragen. Denn das Theater ist keine selbständige, sondern nur eine vermittelnde Kunstgattung, die den Verlauf der Entwicklung nicht bestimmt, sondern ihn lediglich reflektiert — so, wie er sich in den Werken der Musik, der Dichtung und der bildenden Kunst (an der die Bühne als „dekorierte“ Raum teilhat) darstellt. Das Theater hat auf die *Gestalt*-Veränderungen in der Kunst, um die es bei der hier gestellten Frage geht und deren eventuelle Zusammenhänge untersucht werden sollen, keinen Einfluß; es vermag nur die *Erscheinungsformen*, welche durch die Gestaltveränderungen bewirkt werden, auf seinem Gebiet zu spiegeln.

Als der literarische Naturalismus Ibsens und Hauptmanns herrschte, wurde das Theater seine wichtigste Verkündungsstätte, nicht nur im Drama, sondern auch in der Oper, wo sich die Bewegung als „Verismus“ deklarierte (Mascagni, Leoncavallo, Puccini „Butterfly“, Charpentiers „Louise“); dann kam die Neuromantik mit Maeterlinck, dem jungen Hofmannsthal, Yeats u. a. und mit Debussys „Pelleas“; der Expressionismus mit dem merkwürdigen Phänomen, daß er sich auf der musikalischen Bühne (Bergs „Wozzeck“, 1925) erst zu einer Zeit bemerkbar machte, zu der er von der Schauspielbühne schon verschwunden war, was aber im Rahmen der von Ihnen zur Diskussion gestellten Frage in den Zusammenhang *Literatur* und Musik, nicht *Theater* und Musik gehört. Und in den gleichen Zusammenhang gehört die Betrachtung der gegenläufigen Bewegung, die sich mit dem Spätexpressionismus schon überschneidet, für die man aber keinen umfassenden Namen mehr fand. Sie entsinnen sich, daß man damals für die bildende Kunst die Formel „Neue Sachlichkeit“ in Umlauf gebracht hat, daß man in der Musik vom „Neoklassizismus“ zu sprechen begann und in der Literatur, soweit sie sich auf der Bühne manifestierte, vom „Zeittheater“ (denken Sie an Bruck-

ners „Verbrecher“, Lampels „Revolte im Erziehungshaus“, Alsbergs „Voruntersuchung“ und die „Dreigroschenoper“ als Hauptschlager), was allerdings mehr ein Verlegenheitswort als eine Begriffsbestimmung war, mit der man etwas anfangen konnte. Nun, wie dem auch sei, das Theater ist immer und bis auf den heutigen Tag der Reflexspiegel der geistigen Impulse geblieben, die von den andern, den „autonomen“ Künsten ausgingen, und deshalb hat es primär mit dem Thema, das Sie im „Melos“ behandeln wollen, gar nichts zu tun.

Allenfalls wäre, was die in einer Musikzeitschrift natürlich besonders interessierende Frage nach etwaigen Parallelsymptomen in der Tonkunst und den andern Künsten betrifft, zu bedenken, ob wir in der Musik jetzt nicht an einem Punkt angelangt sind, an dem die Verbindung mit dem Theater überhaupt abzureißen droht – nämlich am Punkt der „punktuellen“ Musik. So offenkundig es mir zu sein scheint, daß hier Parallelen zur gegenstandslosen Malerei vorliegen, so wenig sehe ich hier noch irgendeine Möglichkeit der Umsetzung ins Szenische – es sei denn in gewisse rein ornamentale Formen des Balletts. Glauben Sie überhaupt, daß die Repräsentanten der „jüngsten“ Musik, die Totalorganisatoren der Klangmaterie, jene, um mich eines Wortes von Honegger zu bedienen, in die „Spiele für Mandarine“ inbrünstig Versunkenen, noch irgendwie an die Kategorie „Theater“ denken? Ob sie sie nicht viel eher verachten? (Den esoterischen Künstlern war das Theater immer eine *Causa minor*, wenn nicht *minima*, eine Institution, die kaum im Souterrain des Geistes zu dulden sei – denken Sie an Stefan George und seine grenzenlose Verachtung des Theaters.) Gewiß, Sie werden hinweisen auf Pierre Boulez: Ist er nicht musikalischer Mitarbeiter Jean-Louis Baraults am Théâtre Marigny? Aber was er dort, soweit mir bekannt ist, musikalisch produziert, ist doch wohl eher als ein Element der Inszenierung aufzufassen, die Klangregie, die bei der Darstellung eines Dramas zur Wort-, Bewegungs- und Lichtregie hinzukommt. Die Musik hat ihre Funktion im inszenatorischen Gesamtapparat des Theaters, gewiß, aber sie setzt ihn nicht selber und um ihrer selbst willen in Funktion, sondern im Dienst eines Werkes, das einer anderen Kunstgattung angehört. Das nenne ich wohl Musik fürs Theater machen, aber nicht fürs Theater schreiben, d. h. eine Musik komponieren, die das Theater zu ihrer Realisierung primär voraussetzt, nicht es nur sekundär, nämlich im Dienst des Schauspiels, erreicht. Nein, die Musik, für die unser Freund Stuckenschmidt das Recht auf den „elfenbeinernen Turm“ in Anspruch nimmt, wird sich gewiß nicht mit der vulgärsten Form des Auditoriums, dem Theater, einlassen. Wissen Sie, ob im alten China die Mandarine ins Theater gegangen sind?

Lieber Strobel, wie ich mir's auch überlege, ich kann zum Thema „Parallelismus der Künste?“

aus der Ecke des Theaterkritikers nichts sagen, als daß das Theater nur widerspiegelt, was in den andern Künsten als Ausformung der geistigen Tendenzen der Zeit vorgeht, daß es deren Strömungen folgt und ihre Bewegungen abbildet, ja daß es das oft in der sinnfälligsten, eindringlichsten Form tut – wie wenige haben den Existentialismus durch die Lektüre der philosophischen Bücher Sartres, wie viele haben ihn durch seine Theaterstücke kennengelernt! – und ihnen also auf eine viel engere, attachiertere Weise „parallel“ geht als es der Sinn Ihrer Fragestellung meint, daß es aber im Sinne dieser Fragestellung keine Aufschlüsse zu geben vermag. Ich hoffe, daß sie von den Autoren kommen werden, die in ihrer Diskussion die autonomen Künste zu vertreten haben, und resigniere meinerseits aus dem Gebot der im Falle des Theatersprechers erwiesenen Unzuständigkeit.

Das neue Buch

Francis Poulenc plaudert mit Claude Rostand

Kurz nach dem Erscheinen der Gespräche zwischen Darius Milhaud und Claude Rostand, im Jahre 1954, wurden auch die 18 Unterhaltungen veröffentlicht, die Francis Poulenc im Winter 1953/54 mit Claude Rostand vor dem Mikrofon der Radiodiffusion Française geführt hatte (Francis Poulenc: *Entretiens avec Claude Rostand*; Verlag Julliard, Paris).

In diesen Dialogen versuchen die beiden Gesprächspartner, dem Hörer oder Leser ein getreues und umfassendes Bild des Komponisten, Interpreten und Menschen Francis Poulenc zu geben. Claude Rostand ist es, der durch seine Fragen die Richtung des Gesprächs sehr geschickt auf die verschiedenen Themen lenkt. Die ersten drei Kapitel sind den Eltern, der Pariser Kindheit, musikalischen Jugenderlebnissen und dem ersten Musikunterricht gewidmet. Aber schon im vierten Kapitel wird eine wesentliche Frage angeschnitten: Poulencs Zugehörigkeit zur „Groupe des Six“ in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg. Mit feinem Humor werden hier Erinnerungen und kleine Begebenheiten aus jener Zeit erzählt; daneben aber erfährt der Leser auch manches Wesentliche über das künstlerische Schaffen oder über die ästhetischen Ansichten und Forderungen der einzelnen Mitglieder der Gruppe.

Eines der interessantesten Kapitel ist das sechste. Hier spricht der Liederkomponist Poulenc über Probleme der Vertonung von Poesie und Prosa, über Interpretationsfragen, über die Dichtungen von Apollinaire und Eluard, die ihn besonders zum Komponieren anregten, und nicht zuletzt über das glückliche Zusammentreffen und die bis heute währende Zusammenarbeit mit dem Sänger Pierre Bernac.

Jeweils ein Gespräch ist den Klavierkonzerten, dem Ballettschaffen, der weltlichen und geistlichen Chormusik, der Kammer- und Klaviermusik Poulencs gewidmet. Besonders am Herzen liegt beiden Gesprächspartnern dabei die Erklärung der Tatsache, daß im Schaffen Poulencs so grundverschiedene Werke wie das Ballett „Les Biches“ und die Messe oder das Stabat dicht nebeneinanderstehen, daß sie trotz des scheinbaren inneren Widerspruchs mit gleicher Aufrichtigkeit und gleicher Notwendigkeit geschrieben wurden. Frivolität und tiefreligiöses Empfinden schließen sich nicht aus, sondern stellen beide in gleicher Weise Wesenshälften des Menschen und Musikers Poulenc dar: „Écrire ce que bon me semble, au moment où j'en ai envie, telle est ma devise de compositeur“.

Wie arbeitet Francis Poulenc, wo findet er seine Anregungen, wie ist sein Verhältnis zu den anderen Künsten, zur Malerei, zur Dichtung, welches sind die Musiker, die ihm am meisten bedeuten? All diese Fragen finden ihre Beantwortung in einer Reihe von locker geführten Unterhaltungen. Selbst wo Poulenc den Faden zu verlieren scheint, sich ganz dem freien Lauf seiner Gedanken überläßt, erfährt der Leser noch genügend Einzelheiten, persönliche Ansichten, die das Bild des Menschen abrunden.

Im 17. Kapitel endlich kommt das Gespräch auf die Zukunft der zeitgenössischen Musik, auf die verschiedenen Richtungen, die unser Musikleben so vielfältig erscheinen lassen: Zwölftonmusik, Strawinsky-Nachfolge, elektronische Musik oder Messiaen-Schule. Der heute 57jährige Komponist kennt alle diese Strömungen aus eigener Erfahrung und läßt den Leser „sine ira et studio“ seine ganz subjektive Anschauung wissen.

Karin Pommerenke

Sondernummer Anton Webern

Die bisher umfassendste Publikation über Anton Webern ist als Heft 2 der „Reihe“ (Universal Edition, Wien) erschienen und zerfällt in zwei Teile, in Dokumente und Bekenntnisse sowie in Erkenntnisse und Analysen. In Stil und Darstellung befließt sie sich der gleichen Knappheit und Konzentration, die auch den Kompositionen Weberns eigentümlich sind. Gewichtig eröffnet ein Bekenntnis Strawinskys den Band: „Der 15. September 1945, Anton Weberns Todestag, sollte ein Trauertag für jeden aufnahmefähigen Musiker sein. Wir müssen nicht nur diesen großen Komponisten verehren, sondern auch einen wirklichen Helden. Zum völligen Mißerfolg in einer tauben Welt der Unwissenheit und Gleichgültigkeit verurteilt, blieb er unerschütterlich dabei, seine Diamanten zu schleifen, seine blitzenden Diamanten, von deren Minen er eine so vollkommene Kenntnis hatte.“ Es folgen eine Biographie in Stichworten und ein Werkverzeichnis. Eine kleine Auswahl aus Weberns Briefwechsel vermittelt einen erschütternden Einblick in die Existenzkämpfe und materiellen Sorgen des Komponisten. Ergänzt werden die Briefe durch Aufsätze Weberns über Schönberg und Heinrich Isaak sowie durch Briefe und Artikel bekenntnisthaften Charakters von Schönberg, Krenek, Hildegard Jone, Alban Berg und Alfred Schlee.

„Die notwendige Korrektur“, ein Aufsatz von Herbert Eimert, eröffnet den zweiten Teil. Wurde Webern

bisher aus seiner Bindung an Schönberg gedeutet, so sieht Eimert in ihm weder einen Schüler noch einen Vorläufer, sondern einen Komponisten, der isoliert in seiner Zeit stand, die nicht seine Zeit sein konnte. Eimert wendet sich aber auch gegen das Klischeebild vom Meister des Pianissimo, vom melancholisch virtuos Schweiger, der letzte Musik am Rande des Verstummens gemacht habe. Weberns Musik sei vielmehr „hart und dünn, klar und genau, sensibel im Ausdruck und von minutiöser Bestimmtheit der Form, kein Destillat aus verflüchtigten Espressivodünsten, sondern weit eher vergleichbar der Feinheit und spielenden Stärke von beweglichen Drahtplastiken — in ihren reifen Äußerungen ein Wunder der Subtilität und der strengen Formphantasie, die sich nicht am Dämon oder Frohgefühl des Inhalts berauscht, sondern die Form als formierte Erscheinung aus dem Unhörbaren struktureller Maßbezüge heraufholt.“ Mit äußerster Schärfe umreißt Eimert schließlich Weberns musikgeschichtliche Stellung: „Er ist der einzige, der mehr organisiert hat als die musikalische Schicht der Tönhöhen, der einzige, der das Bewußtsein des strukturierten Klangraums hatte, in dem es den Gegensatz von horizontal und vertikal nicht mehr gibt. Sein fundamentales Strukturmittel ist nicht der Ton, sondern das Intervall, das melodische, als Maßeinheit aufgefaßte Intervall zwischen zwei Tönen, wobei sich das zwei- und dreitönige Motiv als das eigentliche Endziel in der Entwicklung seiner Bauelemente darstellt. Um ein Strukturgeflecht zu realisieren, verwendet Webern nur begründete und begründbare Elemente; alle anderen bleiben mit Grund — da sie nämlich keinen haben — rigoros ausgeschlossen. Im Intervall hat Webern die substanzfreie Struktur aufgedeckt, die Struktur, die nicht mehr Struktur ‚von etwas‘ ist, die sich vielmehr als phänomenales Gebilde selbst trägt... Wie im trockenen Klima sich das skulpturhafte der Pflanze herausbildet, so gewinnt in der dünnen, verhärteten Materialatmosphäre Weberns das Intervallobjekt einen so hohen Grad von Plastik, daß seine Qualitäten in neue Quantitäten der Musik umschlagen — ein äußerst wichtiger Augenblick in der Geschichte der neuen Musik, der wichtigste wohl zwischen der Emanzipation der Dissonanz und der musikalischen Aufdeckung des Sinustons.“

Karlheinz Stockhausen legt in einem Artikel ein offenes, klares, Pierre Boulez ein mehr rhetorisch-propagandistisches Bekenntnis zu Webern ab. Heinz-Klaus Metzger untersucht die Gegensätze zwischen Schönberg und Webern. Metzger erläutert, daß Schönberg eigentlich nie mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen komponiert habe, sondern mit aufeinander bezogenen Motiven, Themen, Harmonien, kurz, mit bereits aus Tönen geprägten Gestalten. „Hatte Schönberg nach dem Verzicht auf die formbildenden Möglichkeiten der Tonalität nach ‚neuen Formprinzipien‘ suchen müssen, die bald ins Traditionelle zurückschlugen, so waren es in Weberns Arbeit im Gegenteil neue Formprinzipien, die ihn zur Aufgabe der Tonalität erst zwangen.“ Metzger umschreibt die Webernsche Technik als „die grundsätzliche Möglichkeit, ein Identisches durch jeweils verschieden große Verrückung in der Zeit mit sich selbst in sowohl horizontale wie vertikale und ‚diagonale‘ Beziehung treten zu lassen, einen Zusammenhang zu stiften, der die Differenz der Dimensionen aufhebt, was sich freilich erst nach der Liquidation des Thematischen, dessen Begriff die Um-

2. Gesamtdeutsches Musikfest in Coburg

vom 29. August bis 3. September 1956

verbunden mit einem

»Lehrgang für Musikerziehung und Musikpflege«.

Zur Aufführung gelangen die folgenden zeitgenössischen deutschen Autoren:

Max Baumann · Jürg Baur · Herm. v. Beckerath · Günter Bialas · Boris Blacher ·
Siegfried Borris · Hans Melchior Bruck · Fritz Büchtger · Max Butting · Johann
Cilenšek · Herbert Collum · Joh. Nepomuk David · Paul Dessau · Hugo Distler (†)
Walter Draeger · Johannes Driessler · Werner Egk · Hanns Eisler · Dietrich Erd-
mann · Fidelio F. Finke · Wolfgang Fortner · Rochus Gebhardt · Fritz Geisler ·
Harald Genzmer · Ottmar Gerster · Hans Georg Goerner · Hermann Heiss · Hans
Werner Henze · Kurt Hessenberg · Paul Hindemith · Karl Höller · Wolfgang
Jacobi · Ernst Lothar v. Knorr · Siegfried Köhler · Christoph Krause · Clemens
Kremer · Kurt Kuhnert · Siegfried Kurz · Fred Lohse · Gerhard Maasz · Fried-
rich Metzler · Ernst Herm. Meyer · Philipp Mohler · Carl Orff · Ernst Pepping ·
Flor Peeters · Hans Poser · Günter Raphael · Siegfried Reda · Hermann Reutter ·
Helmuth Riethmüller · Jens Rohwer · Karl Schäfer · Anton Schaefers · Hanning
Schröder · Kurt Schwaen · Leo Spies · Hans Sternberg · Hans Stieber · Richard
Strauss (†) · Joseph Suder · Wolfgang Teuscher · Karl Thieme · Joh. Paul Thil-
mann · Heinz Tiessen · Herbert Trantow · Georg Trexler · Heinrich Veerhoff ·
Rudolf Wagner-Régeny · Eberhard Wenzel · Wilhelm Weismann · Gerhard Wohl-
gemuth · Detlef Wolter · Anton Würz

Außer den schon im Tagungsplan genannten Mitwirkenden und einer Anzahl der vor-
genannten Autoren wirken noch u. a. mit:

Das Streichtrio Helga Schon, Charlotte Hampe und Helma Bemmer, Berlin.

Das Drolc-Quartett, Berlin. Das Schuster-Quartett, Halle.

Die „Coburger Kammermusikvereinigung“ (Wilhelm Langen) mit Helmut Henze, Klavier.

Das Berliner Bläserquartett:

Bernd Berndsen, Flöte, Hermann Töttcher, Oboe,
Prof. Heinr. Geuser, Klarinette, Prof. Willy Fugmann, Fagott,
mit Kurt Blank, Waldhorn.

Kammermusikvereinigungen aus der DDR und Solobläser der Dresdener Staatsoper.

Kammersängerin Irgard Arnold, Komische Oper, Berlin.

Erich Appel, Klavier, München.	Konzertmeister Hanns Dünnschede, Berlin.
Carla Maria Bergmann, Flöte, München.	Prof. Willy Fugmann, Fagott, Berlin.
Klaus Billing, Klavier, Berlin.	Rudolf Gall, Klarinette, München.
Egon Birchner, Orgel, Coburg.	Konrad Hampe, Flöte, München.
Herbert Brauer, Städtische Oper, Berlin.	Ingolf Henning, Klavier, Osnabrück.
Lothar Broddack, Klavier, Berlin.	Gernot Kahl, Klavier, München.

Kammersängerin Annelies Kupper, Staatsoper, München.

Hannelore Michel, Violoncello, Berlin.	Otto Steinkopf, Fagott, Berlin.
Konzertmeister C. R. Rettner, Coburg.	Gerhard Stenzel, Violoncello, Berlin.
Konzertmeister Gustav Schmahl, Berlin.	Josef Trumm, Violoncello, Osnabrück.
Prof. Werner Schröter, Klavier, Hamburg.	Ernst Wagner, Bariton, München u. a.
Willy Schwegler, Flöte, Köln.	Curt Wallner, Kontrabaß, Berlin.
Thea von Sparr, Blockflöte, Berlin.	

und andere mehr.

Im Konzert in der Moritzkirche am Samstag, dem 1. September 1956,
singt der Chor des „Staatlichen Konservatoriums des Saarlandes“ (Saarbrücken) unter Leitung
von Dr. Herbert Schmolzi. An der Orgel: Paul Schneider.
Sprecher: Karl-Heinz Heidecker und Mathias Enzweiler.

Vorprogramme mit genauen Angaben über Anmeldung, Teilnehmergebühren und Fahr-
preismäßigung versendet das

Festbüro in Berlin-Zehlendorf, Laehrstr. 28.

2. Gesamtdeutsches Musikfest in Coburg

vom 29. August bis 3. September 1956

Veranstaltet von der „Vereinigung der Landesverbände Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer“
VLDTM und dem „Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler“ VDK

verbunden mit einem

»Lehrgang für Musikerziehung und Musikpflege«

Thema: Komponist, Interpret und Hörschaft

Leiter des Lehrganges: Prof. Dr. Hermann Keller und Prof. Dr. Walter Vetter

Dozenten: Die Professoren Max Butting, Dr. Knepler, Dr. Meyer, Dr. Moser, Dr. Pfrogner,
Dr. Westphal und Dr. Wiora

T A G U N G S P L A N

Mittwoch, den 29. August 1956

Im Saal des „Coburger Hofbräu“

- 19 Uhr: Konzert des Münchener Kammerorchesters, Dirigent: Christoph Stepp
Veranstaltet vom Landesverband Bayerischer Tonkünstler
Anschließend: Beisammensein im Hotel „Goldene Traube“

Donnerstag, den 30. August 1956

- 10 Uhr: Eröffnung des 2. Gesamtdeutschen Musikfestes im Landestheater
unter Mitwirkung des Coburger Sinfonie-Orchesters unter GMD Otto
Wirthensohn
16 Uhr: Öffentlicher Vortrag des Lehrganges im Rathaus
20 Uhr: Im Rathaussaal: Konzert mit neuer Kammermusik

Freitag, den 31. August 1956

Im Saal des Rathauses

- 9 Uhr: Referate des Lehrganges
11 Uhr: Neue Kammermusik
16 Uhr: Referate des Lehrganges und Aussprache
20 Uhr: Sinfoniekonzert der „Bamberger Symphoniker“ im „Coburger Hofbräu“
Dirigent: GMD Prof. Hugo Balzer, Düsseldorf
Anschließend: Geselliges Beisammensein der Tagungsteilnehmer und
Festgäste im „Rosengarten“

Sonnabend, den 1. September 1956

- 9.00 Uhr: Im Konferenzsaal des Rathauses: Referate des Lehrganges
11.00 Uhr: Konzert in der Moritzkirche
unter Mitwirkung saarländischer Tonkünstler und Komponisten
16.00 Uhr: Im Gymnastik-Saal des Schlosses Hohenfels:
Vorführung der Medau-Schule (Hinrich Medau)
17.15 Uhr: Auf der Terrasse von Schloß Hohenfels:
Öffentliches Singen und Spielen
Prof. Hans Hein mit dem Chor des Deutschen Gymnasiums
20.00 Uhr: Im Saal des „Coburger Hofbräu“:
Konzert des Leipziger Rundfunkchors, Dirigent: Herbert Kegel

Sonntag, den 2. September 1956

- 8.00 Uhr: Ausflug mit Autobussen nach „Vierzehnheiligen“
16.30 Uhr: Konzert in der St.-Moriz-Kirche
Neue Orgelmusik und A-cappella-Chöre
Der St.-Hedwigs-Kathedralchor, Berlin
Dirigent: Prof. Dr. Karl Forster, Orgel: Prof. Joh. Ernst Köhler, Weimar
20.00 Uhr: Im Landestheater (Intendant Kurt Erlich):
Erstaufführung der beiden Opern
Boris Blacher „Die Flut“
Richard Strauss „Der Friedenstag“

Montag, den 3. September 1956

Im Saal des Rathauses

- 9.00 Uhr: Referate des Lehrganges
11.00 Uhr: Neue Kammermusik
15.00 Uhr: Öffentlicher Vortrag und Abschluß der Tagung

Änderungen vorbehalten. Anfragen an das Büro der VLDTM, Berlin-Zehlendorf, Lachstraße 28

Neue Musik für Violine solo

Henk Badings

Adagio ♩ = 60

pp
pp espr.
più f
pp
cresc.
p espr.
f espr.
p
molto decresc. espr.
pp
p espr.
sul IV
sul III
string.
poco rit.
espr.
string.
rit.
a tempo
decresc.
molto rit.
a tempo
pp
sul III
3
dim.
Ossia

3. Satz

Sehr lebhafte Viertel

Paul Hindemith

0

f

p

ff

p

f

mp

tr

tr

f

pp

f

dim.

ppp

p

0

f

p

f

f

mf

dim.

tr

ppp

mp

p

ohne jedes ritardando

pp

pppp

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation for a single melodic line. The notation is in a key with one sharp (F#) and includes various dynamics, articulations, and a tempo change. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a grace note (0). The second staff features a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin. The third staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo hairpin. The fourth staff includes a decrescendo (*dim.*) and a trill (*tr*). The fifth staff starts with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The sixth staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The seventh staff has a piano (*p*) dynamic. The eighth staff includes the instruction *ohne jedes ritardando*. The ninth staff has a pianissimo (*pp*) dynamic. The tenth staff ends with a pianississimo (*pppp*) dynamic.

Thema: Es war ein Markgraf überm Rhein (Volkslied) *

Armin Knab

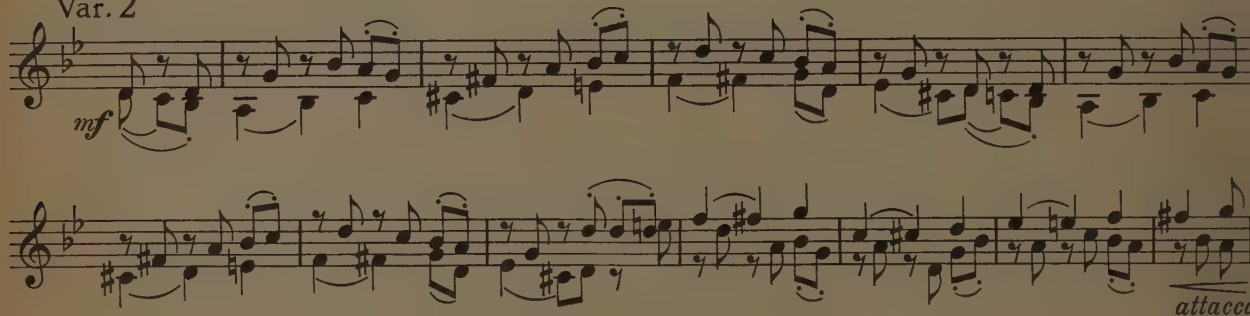
Schlicht im Ausdruck



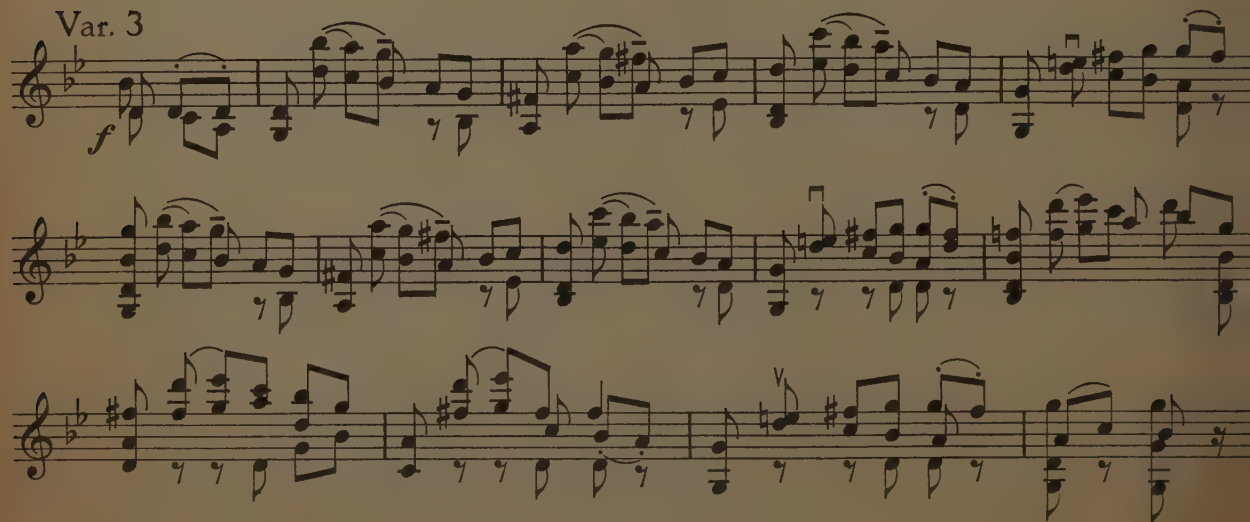
Var. 1



Var. 2



Var. 3



interpretation in die Vertikale nie tatsächlich zuließ, fürs Komponieren abzeichnen konnte". Metzger geht dann auf die Wichtigkeit der Emanzipation der Pause bei Webern ein. „Sie besagt, daß der Begriff der ‚Tonkunst‘ nicht zu halten ist. Er war an einer Musik gebildet, die ins Schweigen hinein hörbare Ereignisse komponierte, vergleichbar der traditionellen Malerei, die auf einen leeren Grund Figuren setzte. Und wie sich dabei nur die besten Maler stets schon bewußt gewesen waren, daß mit der aufgetragenen positiven Form eine negative des sie umgebenden Grundes entstand, die bildkompositorisch gleichfalls sinnvoll ausfallen mußte, deren Emanzipation aber erst ein neuestes Ereignis der Geschichte ist, so war auch die Pause in der Musik — von speziellen Bildungen wie dem Hoquetus und einigen großartigen Stellen in der geltenden Tradition abgesehen — eher der Augenblick gewesen, wo die ‚Musik aufhörte‘: die Pause war das Mittel der Zäsur. Wohl hat sie auch bei Webern vielerorts noch diese Funktion, doch begegnen bei ihm erstmals zugleich Pausen von anderer Art: Pausen, die — nicht anders als die Noten, mit denen sie die Eigenschaft der Dauer gemein haben — Bestandteile einer rhythmischen Struktur und zugleich dynamische Werte (= o, als solche beziehbar auf den dynamischen Kontext) sind.“ Weitere Artikel von Leopold Spinner, Henri Pousseur, Christian Wolff, Karlheinz Stockhausen, Heinz-Klaus Metzger, Armin Klammer und Herbert Eimert bringen Analysen, darunter Spezialanalysen über Weberns organische Chromatik, kontrollierte Bewegung, Struktur und Erlebniszeit und über Intervallproportionen.

Helmut Schmidt-Garre

Zum Leben und Schaffen von Willy Burkhard

Der Schweizer Diplomat und Schriftsteller Hans Zurlinden stand Willy Burkhard seit 1939 persönlich nahe; zwei Jahre zuvor war er durch ein Pariser Konzert an Burkhard's Schaffen herangeführt worden. Der Weg vom Werk zur Persönlichkeit ist für den betrachtenden „Kunstwanderer“ der sinnvollste und für den schaffenden Künstler, dem solche Betrachtungen gelten, gewiß der erwünschteste. Von diesem Weg gab ein größerer Aufsatz Rechenschaft, den Zurlinden über Burkhard im Februar 1940 in einer Schweizer Tageszeitung veröffentlichte und der nun in erweiterter Form, vom Eugen-Rentsch-Verlag, Erlench bei Zürich, als prächtig ausgestattetes Büchlein unter dem Titel „Willy Burkhard“ herausgegeben, die erste umfassende biographische Würdigung des am 18. Juni 1955 in Zürich gestorbenen Komponisten darstellt. Als knappe, aber sehr exakte Orientierung über den künstlerischen Werdegang Burkhard's, die durch ein bis zum Todestag fortgeführtes Werkverzeichnis unterbaut ist, wird die kleine, klar stilisierte Schrift Zurlinden's allen Freunden der Kunst Burkhard's höchst willkommen sein und auch manchen ihr jetzt noch Fernstehenden zu näherer Befassung mit ihr anregen. Die objektive, durch zahlreiche Zitate kritischer Äußerungen anderer gestützte Übersicht über Burkhard's Schaffen wird in sehr ansprechender Art ergänzt durch viele persönliche Erinnerungen Zurlinden's, die in gleicher Weise dem tiefensten, seiner Bedeutung wohlbewußten Künstler wie dem liebenswürdigen, bescheidenen Menschen Willy Burkhard gelten.

Willi Reich

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„Mens en Melodie“, Utrecht, Januar/Mai 1956.

Die uns gleichzeitig zugekommenen fünf Nummern des 11. Jahrgangs der sehr hübsch ausgestatteten holländischen Musikzeitschrift lassen in ihrem Aufbau ein schönes Gleichgewicht zwischen den Belangen der älteren und der neueren Musik erkennen. Für den ausländischen Leser von besonderem Interesse sind die von dem Chefredakteur Wouter Paap verfaßten Kurzbiographien zeitgenössischer holländischer Komponisten, unter denen wir diesmal hervorheben die Studien über Hans Osieck (geboren 1910), Sem Dresden (1881–1956) und Jaap Vrancken (1897–1956). Weitere Beiträge von Wouter Paap sind ein längerer Nachruf auf Arthur Honegger und eine Würdigung des Fauré-Schülers Jean-Jules Roger-Ducasse (1876–1954). Bemerkenswert auch ein Artikel von Max Vredenburg über Arthur Honeggers Filmmusiken.

„Musikrevy“, Stockholm, April (Nr. 3) 1956.

Fortsetzung des interessanten Berichtes über indische Musik von Ayana Deva Angadi. — Betrachtungen über das heutige Musikpublikum („Musik für viele oder für wenige?“) von Bengt Pleijel. — Prinzipielles zum Begriff „Musikkritik“ (Ernest Newman).

„Ricordiana“, Milano, April 1956.

Ein nützlicher Gesamtüberblick über das Opernschaffen von Alfredo Casella (Luigi Cortese) und eine kurze, sehr persönliche biographische Würdigung des 1947 verstorbenen Komponisten (Gian Francesco Malipiero). Ausführliche Berichte über die beiden jüngsten Novitäten der Scala: „L'Ipocrita felice“ von Giorgio Federico Ghedini und „Mario e il mago“ von Franco Mannino.

„The Chesterian“, London, Frühling 1956.

Studien über das Schaffen des englischen Komponisten Alan Rawsthorne (Geoffrey Crankshaw) und des mexikanischen Komponisten Carlos Chavez (Michael Greet Field). — Energetischer Appell an die Musikkritiker, der zeitgenössischen Musik wohlwollend und fördernd zu begegnen (Val Drewry). — Bemerkungen zu dem Thema „Das Grammophon und die heutigen Komponisten“ (Arthur Dennington).

„Monthly Musical Record“, London, Mai/Juni 1956.

Über die Musik in Strindbergs „Gespensersonate“ (H. G. Sear). — Über zwei neue geistliche Kompositionen von Egon Wellesz (Reginald Nettel).

„The Musical Quarterly“, New York, April 1956.

Da die Nummer im Hauptteil ganz dem Mozart-Jubiläum gewidmet ist, heben wir aus dem Chronikteil die folgenden Beiträge hervor: Analyse von Stravinskys „In Memoriam Dylan Thomas“ (Richard F. Goldman), Besprechung der Uraufführungen der 3. Sinfonie von Carlos Chavez und des 2. Streichquartetts von Benjamin Lee (Henry Cowell), der Toccata für Streicher, Solobläser und Schlagwerk von Leon Kirchner (Alexander L. Ringer) und der jüngsten Werke von Johann Nepomuk David (Donald C. Johns). Alle diese Berichte sind, wie in dieser Rubrik üblich, mit zahlreichen Notenbeispielen ausgestattet.

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Mai 1956.

Zwei wichtige Beiträge zu der bei den Wiener Juni-festwochen stattgefundenen Uraufführung der Oper „Der Sturm“ von Frank Martin: Ernest Ansermet, der Dirigent der Premiere, schildert den „Weg Frank Martins“, an dem er selbst maßgebenden Anteil hatte.

— Martin spricht unter dem Titel „Das Absolute und das Werdende“ über die Haltung des Komponisten gegenüber seinem Publikum.

„Opera News“, New York, April 1956.

Überblick über sämtliche Aufführungen der Metropolitan Opera in der Saison 1955/56. Das Repertoire enthielt kein einziges zeitgenössisches Werk!

„Schweizerische Musikzeitschrift“, Zürich, Mai 1956.

Soziologische Betrachtungen zur Zukunft der Musik (Alphons Silbermann). — Unter dem etwas paradoxen Titel „Synthetische Analyse“ behandelt der Basler Musiktheoretiker Gustav Güldenstein das pädagogisch wichtige Verfahren, klassische Themen im Unterricht aus ihren melodischen oder harmonischen Elementen aufbauen zu lassen. — Kurze biographische Studie über den italienischen Komponisten Riccardo Malipiero (Andrée Aeschlimann-Rochat).

Willi Reich

Melos berichtet:

Frankfurter Weekend mit Neuer Musik

Zweifellos sollen Musikfeste mit zeitgenössischen Werken nicht dazu dienen, dem Hörer das Wertvolle und Bewährte vorzustellen. Dagegen schaffen sie den jüngsten Komponisten einen geeigneten „Spielraum“ und erlauben, die Entwicklung der Neuen Musik, ihren gegenwärtigen Stand abzuschätzen, sind also gleichsam musikalische Wetterberichte. Das war auch bei den „Tagen für Neue Musik“ der Fall, die der Hessische Rundfunk in Frankfurt veranstaltete. Es gab hier — um bei dem Bild zu bleiben — einige Hochs, ganze Tiefdruckgebiete und einen Kaltlufteinbruch, doch dies war ein bestechendes Panorama des Werdenden. Sogleich konnte der Hörer auch eine Korrektur anbringen, und diese Erkenntnis wirkte als Sensation: die Neue Musik lebt noch, und nachdem die Festspielprogramme jahrelang glauben gemacht hatten, es existierten nur noch die Adepten der Reihentechnik, war hier der Beweis geliefert, daß es einen wesentlichen Aufbruch gegen die spätromantischen Rudimente des „Seriellen“ gibt. Diese jungen Gegenkräfte scheuten sich nicht, ihre Werke zur Diskussion zu stellen, wohlgeordnet Werke, in denen das Ohr klar über das kompositorische Können zu richten vermochte. Das erste Orchesterkonzert war eingerahmt von Bartóks wenig aufgeführter Kantate „Die Zauberhirsche“ für gemischten Chor, Tenor (Helmut Krebs), Bariton (Dietrich Fischer-Dieskau) und Orchester und den „Variationen für Orchester“ op. 31 von Schönberg, doch mangelte es beiden Werken in der Wiedergabe an Geschlossenheit und Überzeugungskraft. Die Mitte des Programms nahmen zwei Kompositionsaufträge des Hessischen Rundfunks ein: das Bratschenkonzert von Karl Amadeus Hartmann und fünf Neapolitanische Lieder für Bariton und Orchester von Hans Werner Henze. Das Konzert ist dreisätzig, im Orchester fehlen die Streicher. Ein gemütlicher Monolog der

Viola — Jascha Veissi spielte den Solopart — leitet es ein. Das übliche, nach Phon zu messende Temperament Hartmanns weicht dem Elegischen, ganz selbständig konzertiert im Elan der Bewegung ein Klavier (Annamarie Bohne) mit. Die starke Geräuschgruppe — neun Spieler — gibt reizvolle Timbres her, das Blech beschränkt sich über weite Strecken auf kurze motivische Einwürfe, dazu im Kontrast die lyrische, „singende“ Stimme der Bratsche. Das Stück gipfelt — auch in der Wiedergabe durch das Rundfunkorchester unter Otto Matzerath — in dem phantasievollen und flüssigen Final-Rondo in klassischer Concertato-Manier. Henzes Lieder überraschten. Das ist italienisch, spezialisierte Genre-Kunst, einsilbige Lyrik des Liebes-schmerzes. Unwillkürlich erinnert man sich an das „Lied von der Erde“, so ähnlich ist die Atmosphäre. Fischer-Dieskau sang hinreißend. Es gab langen und herzlichen Beifall.

Das zweite Orchesterkonzert war ähnlich angeordnet. Werner Egk dirigierte zunächst die deutsche Erstaufführung des 4. Konzertes für Streichorchester von Goffredo Petrassi, ein breites, energetisches Werk, zum Schluß seine eigne „Tentation de St. Antoine“ für Singstimme (der schöne Mezzosopran von Lilian Benningens), Streichquartett (das Hamann-Quartett) und Orchester: ein bißchen Paris und ein bißchen München, Chansonton und Kirchweihrhythmus, jedenfalls liebenswürdige Musik, publikumssicher, eine „Versuchung“ im Rokoko-Geist von musikalisch gut gelungener Eleganz. Als Uraufführung hörte man die „Sinfonietta giocosa“ von Heimo Erbse, ein dreisätziges Werk mit Durchschlagskraft, doch unsicheren Konturen. Jedenfalls durfte der Komponist mit Recht stolz auf eine Einführung im Programmheft verzichten. Die zweite Premiere galt Wolfgang Teuscher. Sein Konzert für zwei Klaviere — Heidi Bung und Kurt

Schnappschuß

von den Frankfurter Musiktagen

(von links nach rechts) Heinz Schneider-Schott, Heinz Schröter, Otto Matzerath, Bernd Alois Zimmermann.



Bauer — und Kammerorchester gehört zum Durchschnitt, oftmals sind die Klaviere wie ein beliebiges Instrument in dem Orchester eingesetzt. Violinen, Violen und Celli fehlen. Die drei Sätze erfahren eine überflüssige Programmierung aus der antiken Mythologie. So sieht der Hörer automatisch in dem Prestissimo „Orest“ eine Erinnyenjagd oder ähnliches. Das Largo „Orpheus“ enttäuschte, weil die geistige Einheit fehlt und die Dynamik nicht unter die Oberfläche dringt.

Die Matinee bot ein Kammerkonzert und eine Radiofonie. Hans Ulrich Engelmanns Streichquartett 1952, gespielt vom Hamann-Quartett, kommt im Endeffekt auf eine Art avancierten Impressionismus heraus. Natürlich benutzt er andere musikalische Mittel als Debussy, dennoch besteht eine geistige Verwandtschaft. Hier scheint die Erkenntnis, daß in Wirklichkeit Debussy einer der Ahnen der Neuen Musik ist, schon gute Früchte zu tragen. Das Schönste an dem Werk ist eigentlich die Lento-Introduktion, wogegen das rhythmisch temperamentvolle Vivo des Finales nicht konsequent abläuft. Dann dirigierte Wilhelm Killmayer eine eigene Premiere, die acht Shakespeare-Lieder für eine Singstimme (der Tenor Franz Fehringers), vier Instrumente und Schlagzeug. Dies ist nun freilich ein sehr zwiespältiges Werk, dauernder Bruch zwischen Musik und dem Wort. Phöbus, Rosmarin und Kopfgeschmeide passen nicht zu Killmayer, das ist sicher. So ging er dann mit Lerchengesang und Schwalbenzwitschern, mit Farbakzenten und rhythmischen Orgelpunkten auch sehr unbehaglich um. Da hieß es „Komm herbei, Tod“: das ist elegisch, also sind die Notenwerte ein bißchen länger als sonst, und in Ariels Lied gar hört man das Bimmeln der Nymphenglöckchen vom Vibraphon.

Zu der Radiofonie ist mehreres zu sagen. Zunächst: der Rundfunk sollte sich von den negativen Stimmen nicht abschrecken lassen. Solche Versuche müssen durchgeführt werden. Man sollte keine Kosten scheuen, denn die Richtung ist ganz richtig. In wenigen Jahrzehnten wird die Funkballade, das funkeigene Melodram als neue Form einen festen Platz im Programm besetzen. Nur müßte man es anders machen, sich wohl auch in jeder Phase der Produktion der künstlerischen Intentionen verschern. Hermann Heiss als Komponist

und Heinz Winfried Sabais als Textautor hatten im Auftrag des Hessischen Rundfunks eine Funkballade geschaffen, „Die glorreiche Unterlassung des Fliegerhauptmanns K.“. Textlich lag die Kafka-Kopie auf der Hand, nur eben ohne Qualität. Das war didaktisch wie ein sozialistisches Lehrstück, fonomontierte O-Mensch-Dichtung, geradezu naiv angelegt, dabei inkonsequent, denn die vielen philosophischen Reflexionen stehen der Wirkung im Wege. Außerdem war das visuell gestaltet, so sehr auf Sicht, daß ein Kommentar schildern mußte, was auf der imaginären Bühne vor sich ging. So viel über das „Unfunkische“ von Fabel und Text, die übrigens mit einem Morse-SOS an den Chiffre-adressaten G—O—T—T enden. Musikalisch-technisch sah das so aus: ein elektronischer Vorspann, in Funkzeichen übergehend, präpariertes Klavier, Einblendungen von Radiomusik, originales Orchester, Filterklänge, Bandschnitt, Blenden, dazu Gesang, Rezitation, Sprache, Songstil, Balladen wie in der „Dreigroschenoper“. Oft war das Wort von der beständigen Klangunterlage völlig verdeckt, der so wichtige dramaturgische Wert der Stille blieb außer acht. Technisch hätte sich manches besser machen lassen, so etwa die Tarnung der Schnitte. Das Ganze litt auch an der Länge, es schien oft nur Vorwand für die Erprobung dieses oder jenes studioteknischnen Tricks zu sein. Sonst hätte sich aus der Fabel ein überzeugendes und nötiges Spiel um die Metaphysik der Freiheit schaffen lassen. Diese Chance ist nun freilich versäumt. Doch sollte man die Arbeit fortsetzen.

Fred K. Prieberg

Musikalisches Museum am Main

Das Frankfurter Kunstleben steht unter dem Eindruck der in den Tageszeitungen aufgeworfenen Frage, ob die Main-Metropole eine amüsische Stadt sei. Die Diskussionen, die sie entfacht hat und die zu einem Rechenschaftsbericht der Stadt durch ihren Kulturdezernenten führten, hatten ihren Angelpunkt in einer öffentlichen kulturpolitischen Aussprache, die von der Volkshochschule angeregt und durchgeführt wurde. Sie erbrachte als Ergebnis die Kennzeichnung

einer allgemeinen Situation mit dem Freudschen Begriff vom „Unbehagen in der Kultur“ und die Feststellung, daß in Frankfurt von jeher die Musik vor allen anderen Künsten gepflegt worden sei.

Was die Zahl der öffentlichen Sinfoniekonzerte, Choraufführungen, Opernabende, Solistenkonzerte und Tanzdarbietungen anbelangt, stimmt das auf jeden Fall. Betrachtet man sie aber auf ihren Anteil hin am Schaffen in unserer Zeit, dann ist der Ertrag nicht größer und nicht kleiner als überall. Sie kennzeichnen ebenso die Symptome des Unbehagens wie die Veranstaltungen auf anderen Gebieten der Kunstäußerungen und geben Frankfurt kein Übergewicht vor anderen Städten, selbst wenn man als Anteil der Gegenwart alles einbezieht, was als Klassik der Neuen Musik auf ein Alter von einem halben Jahrhundert zurückblicken kann.

Die ehrwürdigen Museumskonzerte geben dabei den Ton an. Ihr Stammpublikum, das seine Plätze zum Teil seit Generationen abonniert hat, wünscht das Vertraute und im sicheren Besitz Verwaltete. Es wünscht eine — wenn auch noch so gut dargebotene — „Museums“-Kunst und läßt indigniert bereits zur Klassik der Gegenwart gewordene Musik oder harmlose Versuche, sie dem Publikumsgeschmack zu assimilieren, in dem Bewußtsein über sich ergehen, daß zum Schluß doch alles mit dem Bewährten und Liebgewordenen ausklingt. Dagegen vermag weder Georg Solti noch Bruno Vondenhoff, weder Paul Sacher noch irgendein anderer Gastdirigent etwas zu tun.

Seitdem die öffentlichen Rundfunkkonzerte in dem Monstre-Saal des neuen Funkhauses am Dornbusch abgehalten werden, hat auch der Hessische Rundfunk denselben bequemen Weg eingeschlagen, um seine Besucherzahl zu vervielfältigen. Otto Matzerath als Chefdirigent und andere als Gastkapellmeister verfolgen den gleichen Plan wie die Museumskonzerte. Sie bringen das Bekannte und vielfach Wiederholte und versetzen es mit homöopathischen Dosen Neuer Musik, die bereits zum eisernen Bestand des internationalen Musiklebens gehört. Die Rolle der Funkgesellschaften als anonymer Mäzen der lebenden und um Anerkennung ringenden Künstler ist in diesem Bereiche weitgehend von dem aufmerksam beachteten Symptom des Unbehagens im Publikum eingeschränkt worden.

Neue Musik im Kölner Funkhaus:

Vokal, Instrumental, Elektronisch

„Musik der Zeit“ heißt eine sich über die Saison erstreckende Reihe öffentlicher Konzerte, in denen der Westdeutsche Rundfunk Köln nur Neue Musik präsentiert. Die beiden letzten Konzerte des diesjährigen Zyklus waren mit dem ebenfalls letzten, den „public relations“ der aktuellen Musik gewidmeten Abend der öffentlichen Diskussionsreihe „Umstrittene Sachen“ auf zwei Tage zusammengelegt worden, so daß das ganze Arrangement ein kleines Musikfest mit Diskussion ergab.

Wo sie sich noch auswirken kann, ist in den Sendungen der Studio-Aufnahmen. Sie finden meist zu einer Zeit statt, in der nur die Musikinteressierten, eben ihres Interesses wegen, hörwillig sind. So brachte eine Sendung einen Querschnitt durch das Schaffen von Bernd Alois Zimmermann, die aufschlußreich die neue Orientierung im Tonraum klarstellte und mit dem das konstruktive Element musikantisch bewältigenden Oboenkonzert, den sehr tänzerisch empfundenen „Kontrasten“ für kleines Orchester und dem im originellen Aufbau Modisches, Sentimentales und Stimmungshaftes vereinigenden Violoncello-Konzert den Protokollcharakter der neuen Kunst in der jungen Generation dokumentierte. Die Ausstrahlung überwog bei weitem das, was als „Tribune Internationale des Compositeurs“ fast unter Ausschuß der Öffentlichkeit einer kleinen Auswahl aus der geringen Zahl der Freunde Neuer Musik vorgeführt wurde.

Das kleine Häuflein dieser verdächtigen „Neuerungs-süchtigen“ trifft sich in der „Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik“, wie ihr Initiant, der als Vorkämpfer neuer Kunst seit langem bekannte Geiger Gustav Lenzewski, die Frankfurter Sektion der IGMM genannt hat. Sie brachte in Frankfurt komponierte Trios des kauzigen Wolfgang Niederste-Schee, Kurt Henssbergers musikantisches op. 48 und schließlich Hindemiths op. 34 zum Beweis, daß einmal in Frankfurt das Unbehagen an der Gegenwart gegenstandslos gewesen ist.

Wo es merkwürdigerweise auch heute nicht zu spüren ist, das ist, wenn das Ballett moderne Musik für seine Tanzschöpfungen benutzt. Vermutlich wird sie hier als tönende Kulisse hingenommen. Aber sie findet auf diesem Wege wenigstens zu dem großen Hörerkreis, der sich ihr sonst versperrt. Der letzte Ballett-Abend im Frankfurter Opernhaus mit der Folge seiner Wiederholungen bewies das erneut. Das großartig inszenierte, von Hein Heckroth phantastisch ausgestattete und tänzerisch prachtvoll gedeutete „Daphnis-und-Chloe“-Ballett von Ravel, Bartóks stofflich symbolisch überfrachteter „Holzgeschnittener Prinz“, der den Weg von der Eindrucks- zur Ausdruckskunst freilegt, und Strawinskys „Pulcinella-Suite“ als süß-verspieltes Tanzspiel im Geiste der Commedia dell'arte schufen der Neuen Musik in Frankfurt eine Heimstatt, wie sie besser und würdiger nicht zu denken ist. Hier hat sich der Umweg über die Kunst fürs Auge — die Tanzkunst — gelohnt.

Albert Rodemann

Der erste Tag brachte ein Orchesterkonzert unter Nino Sanzogni, dem allein insofern schon die Bedeutung eines musikgeschichtlichen Datums zukommt, als Schönbergs offenbar letzte Arbeit, der unvollendet gebliebene Psalm „O Du mein Gott, alle Völker preisen Dich“ op. 50c (nach einem eigenen Text), zum ersten Male erklang. Nicht nur erwies sich die Aufführbarkeit des Torsos, der bei den Worten „Und trotzdem bete ich“ gewiß zufällig, doch nichtsdestoweniger ergreifend abbricht, sondern man mag das

Elektronische Musik
im Großen Sendesaal
des WDR Köln.

Die Ausführenden auf dem
Podium: Lautsprecher.



Fragment durchaus für die gewichtigste jener drei Psalmkompositionen halten, mit denen Schönbergs Schaffen verklang; selbst über das „De profundis“ (Mi-maamakim) geht es sowohl in der rhapsodischen Freiheit der Formkonstruktion wie im Reichtum der Faktur hinaus. (Zwar muß offen bleiben, was es als ganze Form hätte werden wollen, doch scheint diese immerhin nahezu an ihr Ende gelangt und läßt den Plan einer polyphonen Schlußsteigerung erraten.) Die Aufführung dünkte hervorragend: Chor und Sinfonie-Orchester des Westdeutschen Rundfunks vollbrachten unter Sanzognos sehr kundiger Hand eine beachtliche Leistung an Präzision, und Heinz Rehfuß gestaltete die Sprecherpartie mit Feinheit und Würde.

Die noch großartigere Komposition freilich ist wohl Schönbergs „Prelude“ zur Genesis, mit welchem das Konzert eröffnet worden war: musikalischer Entwurf einer Kosmogonie, ausgehend von der Exposition eines noch unerhellten, indes mit unheimlich profilierten, mit gewaltigen Distanzen der Lagen umrissenen Chaos, dem schon alle Keime jener Ordnung eingelegt sind, deren allmählicher Auskristallisation man sodann beiwohnt. Ihr Inbegriff ist der Doppelkanon des Mittelteils. Die menschlichen Stimmen, die zum Schluß des durchaus auch programmatisch zu verstehenden Werks hinzutreten, repräsentieren offenbar das Erscheinen des Menschen im Kosmos, dem die verbale Sprache noch nicht gegeben ist: es fehlt der Text. Der Augenblick ihres Einsatzes ist von unerhört ans Herz greifender Wirkung. Im übrigen ist dieses Werk bedeutsam als späte Wiederaufnahme der Klangfarbenkomposition, die seit der beginnenden Zwölftontechnik in Schönbergs Arbeit zurückgetreten war. Sanzognos Interpretation hatte geradezu dämonische Kraft.

Es folgte das Bratschenkonzert mit Klavier, Bläsern und Schlagzeug von Karl Amadeus Hartmann, das erst zwei Tage zuvor im Rahmen der Frankfurter Tage für Neue Musik seine Uraufführung erlebt hatte, so daß ich mir — um eine Duplizität der Berichterstattung zu vermeiden — an dieser Stelle eine eingehendere Besprechung der Komposition versage. Jascha Veissi

spielte perfekt den Solopart, dem indes vielleicht reichere Dynamik und ausgeprägtere Artikulation ein Gewinn gewesen wäre. Am Flügel tat sich Annemarie Bohne hervor.

Überaus erfreulich war die Begegnung mit den „Nones per orchestra“ von Luciano Berio, die erstmals in Deutschland und von Sanzigno in einer Weise aufgeführt wurden, die mit dem Wort „mitreißend“ am besten zu treffen ist. Es handelt sich um eine von einem Gedicht W. H. Audens inspirierte Konzeption sehr fortschrittlicher Haltung, stets fesselnd in jeder Dimension, mit außerordentlichen Momenten im Rhythmischen und in der Polyphonie, ein Werk, das dem anspruchsvollen Hörer gegenüber die schenkende Tugend aus der Fülle übt. Einige Schulmusiker haben gepfiffen.

Jacques Wildbergers Kantate „Vom Kommen und Gehen des Menschen“ (nach Texten von Primitiven) zeigte zwar keinen Mangel an aparten Einfällen, wohl aber eine gewisse Schwierigkeit, formal über diese hinauszugelangen. Die Insistenz der Komposition auf ihren starken Augenblicken, der Versuch, diese dauern zu machen, statt sie zu entwickeln, führte oft zu einem Nachlassen der Spannung. Auch ist, da die Einflüsse von Webern bis Strawinsky reichen, die stilistische Einheit problematisch. Um so mehr sind die Qualitäten der Aufführung anzuerkennen: Sanzigno dirigierte mit der ihm eigentümlichen eleganten Präzision, die Sopranistin Uta Graf und der Bariton Heinz Rehfuß waren in ihren Soli ebenso großartig wie im Ensemble. Beachtenswert die Leistung des Chors und des Orchesters.

Beim zweiten Konzert, das sieben Uraufführungen elektronischer Musik brachte, kam es jedoch neben begeisterten Akklamationen auch zu turbulenten Szenen, so daß man glücklich konstatieren durfte, daß das Publikum wenigstens jene „letzte negative Beziehung zur Wahrheit“, wie Adorno einmal den Konzertsandal definierte, angesichts der jüngsten kompositorischen Leistungen doch wieder gewonnen hat. (Damit soll das dem Konzertsaal unangemessene Benehmen

gewisser Teile des Auditoriums in keiner Weise entschuldigt werden.) Man möchte sich in der Tat schier an einige berühmte gewordene Ereignisse der Wiener Lokalgeschichte oder an die Uraufführung des „Sacre du Printemps“ gemahnt fühlen, wo es freilich noch unruhiger hergegangen sein dürfte. Maßgerecht aber wird die Analogie, wenn man sie auf die historische Bedeutung der Anlässe bezieht.

Der Öffentlichkeit wurden sieben Werke vorgestellt, die im Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks entstanden sind. Dieses Studio ist das erste und — trotz verheißungsvoller Anfänge einer ähnlichen Einrichtung in Italien — bislang einzige seiner Art, eine Arbeitsstätte für Komponisten, die ihre Phantasie an diesem umfassendsten aller musikalischen Medien, der elektronischen Kangerzeugung, sei's erproben wollen, sei's von ihrer Phantasie auf dieses Medium verwiesen werden. Vielleicht ist hier der Ort, der entscheidenden Verdienste zu gedenken, die sich Herbert Eimert, der Leiter des Studios, als dessen Initiant erworben hat. Ohne ihn gäbe es gewiß noch keine elektronische Musik.

Dem Publikum mag man zugute halten, daß ein Konzertsaal, dessen Podium ausnahmsweise gar nicht dafür eingerichtet ist, von Musikern besetzt zu sein, den Aspekt des Ungewöhnlichen bietet: ein Saal, der vielmehr allseits mit Lautsprechern versehen ist, die die früher von „Instrumenten“ wahrgenommene Funktion der Schallquelle erfüllen. Ist das dann noch ein Konzert, ist das nicht so gut wie Radiohören?

Es unterscheidet sich sehr vom heutigen Radiohören. Jedenfalls ist noch nie ein Werk so unabdingbar für

den Konzertsaal konzipiert worden wie gerade Stockhausens „Gesang der Jünglinge“, der mit fünf im Raum verteilten Lautsprechergruppen rechnet, da in ihm zum ersten Male die neue Dimension variierender Schallrichtung, der sich im Raum bewegend Klang auskomponiert ist, in der Tat eine umstürzende Erregungsschöpfung des Komponierens, deren Realisation vorerst nur vermittelt Vorführung in Sälen denkbar scheint und ihr angemessen ist. Zugleich allerdings liegt in solcher Musik objektiv die Forderung auch nach neuartigen Sälen, nach einer noch zu ziehenden architektonischen Konsequenz beschlossen. Überhaupt ist des Neuen in diesem Werk kein Ende; die Einbeziehung der gesungenen Sprache in die elektronische Komposition — verwandt wurden Gesangsaufnahmen eines zwölfjährigen Knaben — mußte den ganzen Aufbau des Klangmaterials neu als Problem stellen: „Für die Verschmelzung der Klangfarben brauchte ich nun auch sehr viel differenziertere elektronische Klänge als bisher, da gesungene Sprache wohl das Komplexeste an Klangstruktur darstellt.“ Nirgends vielleicht so sehr wie bei diesem Werk wurde deutlich, welche unerhörten Perspektiven vollends zukünftiger Geschichte sich aus der Begegnung eines wachen, intakten kompositorischen Bewußtseins mit den Möglichkeiten eines ihm und dem historischen Stand der Musik entsprechenden Materials ergeben.

Nicht ebenso glücklich waren vielleicht die Kompositionen von Bengt Hambraeus, Giselher Klebe und Hermann Heiß. Bei Hambraeus gibt es viele mehr oder minder wörtliche Wiederholungen, doch ist sein „Doppelrohr 2“ ein gediegen vorgestelltes und gearbeitetes Werk. Klebes „Interferenzen“ sind interessant als systematische Exploitation eines bestimmten akustischen Phänomens, beschränken sich aber wohl noch zu sehr auf dessen bloße Präsentation.

Hingegen waren Gottfried Michael Koenigs „Klangfiguren II“ des Aufhorchens wert, nicht allein wegen ihrer subtilen Zusammenhangsbildung, sondern vor allem auch wegen der besonders radikalen Absage an alle Behagensästhetik. Die harte Klanglichkeit des Stückes bricht stichhaltig mit dem, was einer längst historisch verfallenen Sentimentalität „das Schöne und Edle“ hieß, und redet eine konzessionslose musikalische Sprache, die es verschmäht, um die Gunst des Hörers zu werben.

Die „Fünf Stücke“ von Herbert Eimert fesselten vor allem durch die Kraft der Charakterisierung: jedes Stück ist unverwechselbar profiliert und hat seine charakteristischen Verhältnisse in den Intervallen, im Rhythmischen und im Dynamischen. Formengeschichtlich mag man darin eine Übertragung des Charakterstücks, wie es etwa bei Debussy und dann bei Bartók zum Träger der Entwicklung der Klaviermusik geworden war, ins Medium der elektronischen Musik sehen. Die Klangfarben waren oft zauberhaft, unirdisch.

Ein gesondert zu würdigender Fall elektronischer Musik ist Ernst Krenek's Pfingstorianum „Spiritus intelligentiae, sanctus“ für Singstimmen und elektronische Klänge, mit dessen 1. Abteilung das Konzert ausklang. Der Plan dieses Werkes reicht weit zurück. Verschiedenes war schon in herkömmlicher Weise skizziert, als der Komponist der Unzulänglichkeit des tradierten Instrumentariums für die Verwirklichung seiner außerordentlichen Intentionen gewahr wurde

Heinz Schütz, Leiter der Abteilung für elektronische Technik beim WDR Köln, am Tonwerfer.



und sich zur elektronischen Realisation entschloß, für die das Werk ursprünglich nicht gedacht gewesen war. Dies ist ihm noch anzumerken: es gehört in die große Oratorientradition. Freilich nähert sich der kurze Gesang der babylonischen Turmbauer, nachdem ihre Sprache von Gott verwirrt worden war, der Art spezifisch elektronischer Vokalkomposition an, wie sie etwa in Stockhausens Arbeit vorliegt. Ein sehr groß konzipiertes neues Werk Kreneks, das auch die zuvor aufwässigen Teile des Publikums mit der elektronischen Musik auszusöhnen schien.

Gerade die Vielfalt der gebotenen Werke zeigte, daß man durchaus bereits von einer angebrochenen elektronischen Epoche der Musik sprechen darf und daß hier nicht anders als auch innerhalb eines jeden anderen historischen Realisationsmediums die verschiedensten ästhetischen Orientierungen, technischen Konzeptionen und individuellen Temperamente nicht nur möglich, sondern längst hervorgetreten sind. Die immer wieder gehörte Behauptung, das alles befände sich noch im Experimentierstadium (und man müsse daher erst abwarten, was es wohl einmal zeitigen werde), ist nicht haltbar. Man wird in Zukunft von elektronischer Musik in derselben Weise wie von Vokal- und Instrumentalmusik zu reden haben. Dem Westdeutschen Rundfunk aber gebührt Dank, daß er den Komponisten diese Werkstatt eingerichtet hat. Gedenken wir hier noch derer, die in mühsamer Studioarbeit die klangliche Realisation der Werke aus-

führten: Heinz Schütz, Gottfried Michael Koenig und Karlheinz Stockhausen.

Nicht so ergiebig — und von den Konzerten in merkwürdig geringem Grade angeregt — verlief sodann die abendliche Diskussion. Während der Titel „Die unerhörte Musik“, den man ihr als Motto gegeben hatte, den Hinweis darauf enthielt, daß „Neue Musik“ ihrem Sinn nach eine qualitative Kategorie ist, definierte der Untertitel „Komponisten ohne Publikum?“ in etwas überspitzter Form die Frage, über die man reden wollte, vielleicht auch in der Tat den Preis, den alle Qualität zunächst einmal zu entrichten hat. Edmund Nick als Diskussionsleiter gab, indem er die Symptomtome des aktuellen Bruchs zwischen Komponist und Publikum hervorhob, den pessimistischen Auftakt. Wilhelm Maler als erster Referent konnte sich eine optimistischere Ansicht der Tatbestände erlauben, indem er von vornherein die Diskussion auf den „idealen Hörer“ eingeschränkt wissen wollte, der aus wirklichem informatorischem Interesse der Neuen Musik nachspüre. H. H. Stückenschmidts Korreferat lief letztlich darauf hinaus, es sei schon immer so gewesen. Er schloß mit der Perspektive, daß die „Kunst der Fuge“, von der nicht einmal der Komponist festgelegt habe, wer sie spielen, geschweige denn wer sie hören solle, heute von uns in überfüllten Kirchen andächtig gehört werde. Auf die zahlreichen anschließenden Wortmeldungen einzugehen, verbietet die Beschränkung des Raums.

Heinz-Klaus Metzger

Theatralische Musik in Wiesbaden

Das Wiesbadener Hessische Staatstheater hat seine große Zeit während der alljährlichen Internationalen Maifestspiele. Dann versammeln sich hier die Besucher aus allen Himmelsrichtungen von Deutschland, aus fremden Ländern und von Übersee, um die repräsentativen Opernbühnen Europas sich einander ablösen zu sehen. Mit den Besuchern verändert sich auch das Gesicht der Stadt, die gern ihren Traum von der alten Herrlichkeit der ehemaligen Welt-, Kur- und Bäderstadt weiterträumt und noch den Charakter der Pensionopolis einer immer dünner werdenden Gesellschaftsschicht bewahrt, während der neue Lebensrhythmus und Lebensstil von ihren Rändern her in das Zentrum vordringt. Was lokal ist, bekommt dann einen internationalen Anstrich, und das einheimische Theater profitiert von den Gästen auf seiner Bühne und in seinem Zuschauerraum.

Doch auch außerhalb der vier Wochen internationaler Regsamkeit versteht Friedrich Schramm als Intendant des Staatstheaters in seinem Spielplan das Traditionelle mit dem Exzeptionellen zu mischen. So brachte er im Kleinen Hause des Schauspiels aus dem Nachlaß des Dichters Yvan Goll dessen ins Gegenwärtige umgewandeltes Märchen von der schönen „Melusine“. Wie alle anderen theatralischen Versuche des Dichters bezeugt auch dieser ihn nicht als Dramatiker, doch immer als Wortkünstler der lyrischen Stimmung und der poetischen Feinheiten. Das Stimmungstheater dieser Melusine ist voll Atmosphäre und subtiler Wortmusik. Sie hat Marcel Mihalovici in der dafür bestimmten Schauspielmusik eingefangen. Mit dem Sprachschatz des späten musikalischen Impressionis-

mus hat er dem Werke Golls einen Unterbau gegeben, der das poetische Stück zu einem vom Wort und Ton gleichermaßen durchdrungenen musikinspirierten Theater macht. Es ist ein Leckerbissen für Genießer einer gepflegten Wort- und Tonkunst.

An das breiteste Publikum wendet sich dagegen der „Doktor Johannes Faust“ von Hermann Reutter, der im Großen Haus der Oper als Wiesbadener Erstaufführung seine Auferstehung feierte. Mit Werner Egks „Zauberberge“ und dieser ein Jahr später erschienenen Oper Reutters wurde von den beiden Komponisten und ihrem gemeinsamen Librettisten Ludwig Andersen vor rund 20 Jahren der Versuch unternommen, aus volkstümlichen Stoffen mit einer volkstümlich eingänglichen Musik eine deutsche Volksoper der Gegenwart zu schaffen. Der Erfolg der Uraufführungen brachte es mit sich, daß beide Opern über eine große Anzahl von Bühnen gingen. 20 Jahre später sind wiederum beide von den Komponisten überarbeitet worden, um ihnen eine erneute Aktualität auf der Opernbühne zu geben.

Die Wiesbadener Regie des Reutterschen „Faust“ kehrte sich leider durch die bei diesem Werk wenig angebrachte Stilisierung von der beabsichtigten Volks-tümlichkeit ab. Sie überließ es dem Ensemble des Hessischen Staatstheaters und der musikalischen Aus-führung, das Volkstümliche aus diesem Typ der Gesangsoper mit ihren Mitteln herauszuholen. Daß dies einen zwiespältigen Eindruck hervorrufen mußte, lag auf der Hand, da sich Regiekonzeption, Konzeption des Werkes und Aktionen auf der Bühne nicht immer deckten.

Das Opernbuch verlangt auch im Optischen nach einer Volksoper. Die bunte Mischung von Ernstem und Heiterem, Höllenpuk und Innerlichkeit, Phantasmagorie und Wolkenflug, deutscher Kleinbürgerlichkeit und italienischem Weltbürgertum, Hanswurst und alltäglicher „Moral von der Geschichte“ wollen nicht nur gehört, sie müssen auch geschaut werden. Hermann Reutter hat sich von ihnen zu einem musikalischen Vielerlei anregen lassen, das vom Stil der alten Nummernoper, einer schlichten Tonalität und einer edlen Melodik zusammengehalten wird. Da das Derbe und Elementare der Natur des feinsinnigen Lyrikers Reutter fernliegt, kann die vom Wollen und dem Verstand her angestrebte Volksoper die Grenzen einer volkstümlichen Gesangsoper nicht überschreiten. Wenn ihr in diesem Bereich ein neuer nachhaltiger Erfolg beschieden sein soll, wird sich die Regie weitgehend den Intentionen des Komponisten und des Textdichters anzupassen haben. Denn eine Volksoper kann nicht der volkstümlichen, realistischen Schaubühne entraten, ohne damit dem Werk den Boden unter den Füßen zu entziehen.

Albert Rodemann

Uraufführung der Flötenfantasie von Julien-François Zbinden

In Wiesbaden erlebte man unter der Leitung von Franz Paul Decker nach der Erstaufführung der nicht übermäßig erfindungsreichen, aber frisch musizierfreudigen, etwa im Stile Béla Bartóks geschriebenen „Skizzen für Streichorchester“ von Anton Biersack (bestehend aus einer kantablen, von ostinaten Pizzicati untermalten Marcia, einem rhythmisch markanten Andante con gusto von fließendem, wundersam zartem Melos zu akkordischer Begleitung und einem tänzerisch beschwingten Animoso mit Ostinatobildungen und heftigen, zäsurierenden Akkordschlägen) die Uraufführung der „Fantasie für Flöte und Orchester“ op. 22 des aus der französischen Schweiz stammenden Komponisten Julien-François Zbinden.

Dieses 1954 in der Fassung für Flöte und Klavier entstandene, für einen Flötistenwettbewerb geschriebene und von einer internationalen Jury angenommene Werk wurde später vom Autor selber für Orchester umgearbeitet. In formaler, dreiteiliger (Lento—Allegro—Lento) sich rundender Geschlossenheit weist die rhythmisch durch ständigen Metrumwechsel interessante Fantasie, spielerisch Virtuoses mit Beseeltem verbindend, auf engstem Raum starke Stimmingskontraste auf, vom leichtflüssigen Scherzandoten bis zur affektgeladenen Eruption und zum Espressiven der Tristanschen „traurigen Weise“. Musikalisch arbeitet die Komposition neben gelegentlichen Dur-Moll-Schattierungen vielfach mit tonalen Akkordgebilden in tonalitätsdurchdringender Verschmelzung. Dem ursprünglichen Bestimmungszweck entsprechend ist die Solopartie technisch sehr anspruchsvoll, während dem das Klavier einbeziehenden Orchester im großen und ganzen mehr begleitende, illustrierend-untermalende Funktion zufällt.

Das Werk, dessen Flötenpart sich Erwin Frost mit technischer Brillanz und musikantischer Feinnervigkeit annahm, fand starke Beachtung.

Gerd Sievers

Hermann Scherchen rettet das Niederrheinische Musikfest

Nach wechselvollen Nachkriegsschicksalen gelang es dem 110. Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf, wenigstens in den beiden Hauptkonzerten ein musikalisch sinnvolles Ziel zu realisieren. Bei der bunten Vielfalt von acht Konzertveranstaltungen und zahlreichen Darbietungen eines „Jugentages“ wurde freilich auch in diesem Jahr keine einheitliche, tragende Musikfestidee gefunden. Im Namen der musikalischen Universalität kann man vieles und Gegensätzliches zu einem Gesamtprogramm binden, aber es ist nicht gut um diese Universalität bestellt, wenn sie dazu dient, das Publikum aufzuspalten und in kaum zusammenhängende Hörerabteilungen für Sinfonisches, Kammermusikalisches, Kirchliches, für Männergesang, Kinderoper und Jugendmusik einzuteilen. Statt eines Programmheftes mit verlässlichen Angaben über Komponisten und Werke erhält man ein luxuriöses, mit mancherlei Überflüssigem belastetes „Jahrbuch“ von 154 Seiten, darunter einem Beitrag des Düsseldorfer Kulturdezernenten, der allen Ernstes den Vorschlag macht, die moderne Musik aus den normalen Konzertprogrammen herauszunehmen und in pädagogische Sonderveranstaltungen einzuweisen.

Für den plötzlich erkrankten Düsseldorfer Generalmusikdirektor hatte Hermann Scherchen in kürzester Frist die beiden Hauptkonzerte übernommen, und mit ihm stand nun die suggestive Persönlichkeit am Pult, die einem konservativen, mit Neuer Musik kaum in Berührung kommenden Publikum selbst Schönbergs Orchestervariationen überzeugend nahezubringen vermochte. Höchster Bewunderung wert unter den gegebenen Umständen war Scherchens klanglich sensible und großzügig zusammenfassende Wiedergabe von Mahlers Achter Sinfonie, deren Bedeutung sich nicht in ihrem monströsen Aufwand erschöpft. Neben dem Riesenorchester und den zahlreichen Solisten waren vier große Chorverbände beteiligt. Der strahlende Glanz und die gewaltige Begeisterung des Gloriosa-Themas schienen sich in den Ovationen des Publikums fortzusetzen. Der oratorische 90-Minuten-Koloß Mahlers bedarf keiner Abendergänzung — am wenigsten durch ein konventionelles Werk des im vergangenen Jahr gestorbenen Schweizer Willi Burkhard, von dem man wesentlich Besseres kennt als diese Hymne für Orgel und Orchester.

Mit dem Musikfest verband die Stadt Düsseldorf die Verleihung ihres Robert-Schumann-Preises, mit dem das Te Deum von Ernst Pepping ausgezeichnet wurde. Es ist das erste Werk des Komponisten, das den großen oratorischen Apparat in Bewegung setzt: Orchester, Chor und Solostimmen. Pepping, im Bereich des Chorischen eine profilierte Persönlichkeit, schreibt auch in diesem Werk polyphone Vokalsätze von einer imponierenden perspektivischen Tiefe, aber die Mittel der großen sinfonischen Chorform liegen wohl weniger in seinem Schaffenszentrum. Von dem vorjährigen Schumann-Preisträger Hans Vogt hörte man als Uraufführung das preisgekrönte Klavierkonzert (Solistin: Rosl Schmidt) ein Gemisch von Motorisch-Musikantischem in den Eksätzen und gehobener Unterhaltungsmusik im langsamen Satz. In einem Kantatenabend Essener und Düsseldorfer Volkschöre unter Leitung von Emil Kempers wirkte Erich Sehlbachs Schiller-Kantate „An die Künstler“ weniger bedeutend als die Goethe-Vertonungen von Kaspar Roeseling



David Oistrach (links),
Frau Tamara Oistrach und der
Dirigent Kurt Sanderling.

(„Hymne an das Feuer“) und Hermann Schroeder („Carmen mysticum“). Auf der klassisch-traditionellen Linie der Neuen Musik bewegten sich die Uraufführungen eines Klarinetten-Quintetts von Hans Georg Zambona und eines Concerto für Mixtur-Trautonium und Streichquartett von Jürg Baur. Erfreuliches Niveau mit Werken von Milhaud, Fortner, Bartók, Stürmer und Reutter hielt ein Konzertvormittag des Deutschen Sänger-Bundes.

E.

Leningrader Philharmonie in Deutschland

Drei Tage bevor zum erstenmal ein sowjetisches Orchester den Titania-Palast in West-Berlin betrat, spielten die Leningrader Philharmoniker in der Ost-Berliner Staatsoper. Das Orchester, ältestes symphonisches in Rußland, hat internationalen Rang. Es zeigte in der einleitenden B-dur-Symphonie Köchel 319 von Mozart die glitzernde Durchsichtigkeit des tönenen Gewebes, in Tschaikowskys „Francesca da Rimini“ die Fülle des Blechklangs, die Virtuosität der Holzbläser, die es auch in Jahren der Autarkie nicht verloren hat. In der Hörnerbehandlung spürt man noch die westliche Schulung; von 1933 bis 1937 hat der damals aus Berlin emigrierte Fritz Stiedry die Stelle eingenommen, die heute Jewgenij Mrawinsky hält. Dirigent von Geistigkeit, klarer Disposition und modernem Klangsinn, ist Mrawinsky ein Tschaikowsky-Interpret ersten Ranges, und wenn in den Streichläufen der „Francesca“ mitunter die Disziplin etwas nachläßt, so mag der ungewohnte akustische Rahmen schuld sein.

Das Erlebnis des stürmisch beklatschten Abends war die deutsche Erstaufführung von Dimitrij Schostakowschs a-moll-Konzert für Violine und Orchester. Wie

bei der Leningrader Uraufführung 1955 spielte David Oistrach den Solopart. Das allein hätte genügt, der Premiere einen Sensationserfolg zu sichern. Denn der unvergleichlich noble, tragende und makellos sichere Ton seiner Geige reflektiert hier eine Griff- und Bogentechnik, an der die Partitur sozusagen keinen Winkel unbeleuchtet läßt. Es ist ein Paradies ohne gleichen mit geigerischen Effekten, gipfelnd in den Tonkaskaden einer eilfertigen Schlußburleske und der Solokadenz, die zu ihr überleitet.

Schostakowitsch beginnt den 32 Minuten langen Viertesatz mit einem gesangvollen „Nocturno“, dessen problemlos melodiose Linie sich auf ihrem expressiven Höhepunkt mit seltsam trüffelnden Harfentönen verbindet. Das folgende Scherzo, in raschem Zweivierteltakt, ist ein Beispiel der skurrilen, an Mahler geschulten Skizzenkunst, die Schostakowitsch in vielen seiner Symphonien (auch in der Mrawinsky gewidmeten Achten) entwickelt. Bedeutendster Satz des Werks ist die „Passacaglia“, ein auf kondukthaftem Baß großartig sich hebender Tonbau, der harmonisch und polyphon den Einfluß moderner westlicher Vorbilder nicht leugnet, dabei aber stets die eigentümlichste, programmhaft anmutende Bilderfülle und Assoziationen weckende Farbigkeit der „realistischen“ Ästhetik beibehält. Oistrach gab diesem Satz das Maximum an pastoser, vibrierender Kraft, dessen selbst seine Kunst fähig ist. In der Begleitung zeigte sich Mrawinsky ebenbürtig.

H. H. Stuckenschmidt

Orff Mitglied des Ordens „Pour le mérite“

Der Orden „Pour le mérite“ für Wissenschaft und Künste hat auf der diesjährigen Sitzung seines Kapitels den Komponisten Carl Orff und den Maler Karl Schmidt-Rottluff als Nachfolger für Thomas Mann und Emil Nolde zu Mitgliedern gewählt.

Berichte aus dem Ausland:

Weltmusikfest in Stockholm zeigt IGNM am Scheideweg

Mit einem Akt der Pietät: einer Gedenkaufführung für den vor wenigen Monaten verstorbenen Arthur Honegger begann das 30. Weltmusikfest der IGNM, das vom 3. bis 10. Juni in Stockholm stattfand. Aber das Kammerkonzert für Flöte, Englischhorn und Streichorchester von 1948 gehört nicht gerade zu den stärksten Eingebungen des Meisters, hält jedenfalls der grandiosen Plastik des „König David“ oder der eindringlichen Sprache der „Sinfonie liturgique“ nicht die Waage. Es hätte sich unschwer ein Werk finden lassen, daß die Erinnerung an den genialen Feuerkopf, dem die IGNM so viele Anregungen verdankt, nachhaltiger beschworen hätte.

Aber die Erinnerung an frühere Glanzzeiten der Gesellschaft schien diesmal überhaupt unbequem, wenn nicht gar „unerwünscht“. Zunächst freilich, bei der Lektüre des Programms mit dem hohen Prozentsatz weithin unbekannter Namen (bei gleichzeitigem Fehlen aller „Arrivierten“), hätte man noch den Eindruck gewinnen können, als wolle sich die IGNM ihrer vornehmsten Aufgabe erinnern, neue Talente zu entdecken und zu fördern. Aber schon in der ersten Halbzeit stellte sich heraus, daß dieser Optimismus unangebracht war. Man begann sich darauf vorzubereiten, daß Stockholm 1956 mit einem eklatanten Mißerfolg enden werde.

Erfreulicherweise brachte die zweite Halbzeit des Musikfestes, die mit dem Sonderkonzert der schwedischen Sektion eingeleitet wurde, eine Reihe von Pluspunkten, die dem Gesamtergebnis zugute kamen. So konnten denn schließlich auch die vier Preise verteilt werden, die diesmal gestiftet worden waren. Ausgezeichnet wurden Hilding Rosenberg (Schweden) mit dem Preis der Stadt Stockholm, Sven Erik Bäck (Schweden) mit dem ausdrücklich für ein Werk fortschrittlicher Haltung bestimmten Preis des südamerikanischen Mäzens I. Glasser, der Deutsche Giseler Klebe mit dem Preis des römischen Mäzens Mauricio Fürst und schließlich der Österreicher Anton Heiller mit dem vom Musikverlag B. Schott's Söhne ausgesetzten Preis.

Diese Entscheidung des Preisrichterkollegiums, das aus den Delegierten der Mitgliedsstaaten bestand, darf im wesentlichen als durchaus gerecht und zutreffend bezeichnet werden. Daß die Hälfte der Preise an schwedische Komponisten fiel, war keineswegs ein Akt der Höflichkeit oder der Dankbarkeit gegenüber dem Gastgeber. Es unterstreicht vielmehr die ebenso bemerkenswerte wie erfreuliche Tatsache, daß Schweden heute eine Reihe starker schöpferischer Begabungen aufzuweisen hat und an der Entwicklung der Neuen Musik besonders aktiven Anteil nimmt. Der Spruch der Schiedsrichter zeigt zugleich auch die Bereitschaft eines internationalen Forums, junge Talente anzuerkennen, wo immer sie anzutreffen sind — ohne Rücksicht auf Nationalität oder Schaffensrichtung.

Das ist ein gutes Zeichen und berechtigt zu der Hoffnung, daß die IGNM über innere Reserven verfügt, die ihre Lebensfähigkeit garantieren — trotz allen

Zweifeln, die 1952 in Salzburg schon einmal zu einer Krise geführt hatten und im Verlauf des Stockholmer Festes neue Nahrung fanden. Dennoch bleibt die Frage unvermeidlich, wie es kam, daß dieses 30. Musikfest nicht zu dem vollen Erfolg wurde, den man erhofft hatte.

Man könnte sich die Untersuchung leicht machen, indem man alle Schuld auf die internationale Jury häuft, die ja schließlich über die Zusammensetzung des Programms entscheidet. Aber diese Jury wählt sich nicht selbst, sondern sie wird eingesetzt. Und zum anderen ist sie in ihren Entscheidungen weitgehend gebunden an die Werke, die ihr vorgelegt werden.

Damit sind bereits zwei Fehlerquellen angedeutet, aus denen Schwierigkeiten kommen können, noch bevor die Jury ihre Arbeit überhaupt aufgenommen hat. Um das zu vermeiden, müßten also vor allem zwei Grundvoraussetzungen erfüllt sein: erstens besonders qualifizierte Zusammensetzung und Stärkung des zuletzt entscheidenden Gremiums, zweitens zuverlässige, von sachlich wesentlichen Gesichtspunkten geleitete Vorarbeit bei den Landessektionen, die „ihre“ Begabungen herauszufinden und die Einsendungen der Werke vorzunehmen und zu vertreten haben.

An beiden Punkten traten diesmal Versager auf, die auch dann, wenn man allgemein menschliche Schwächen einkalkuliert, schließlich nur auf Fehler der Organisation zurückzuführen sind. Als die IGNM im Jahre 1922 gegründet wurde, war sie ein Zweckverband hochbegabter junger Musiker, die über alle rein persönlichen Unterschiede hinweg von einer großen Idee geeinigt wurden. Sie haben die erste Entwicklungswelle getragen und zum Erfolg geführt, so daß es heute kein Operntheater oder Konzertunternehmen von Rang mehr gibt, in dem nicht die Werke der „Klassiker der Moderne“ gespielt werden.

Gleichwohl behielt die IGNM ihre Funktion, da neue Generationen heranwuchsen, die ihrer Förderung bedurften. Aber je mehr sich die elementaren Kräfte konsolidierten, die der Bewegung ihre ersten Impulse gegeben hatten, desto klarer zeichneten sich die verschiedenen Entwicklungslinien ab, die zu einer Aufspaltung der früheren Einheit führten. In den Zwischenräumen siedelten sich geschickte Manager an, die die Gegensätze vertieften oder Sonderinteressen verfolgten. Namentlich in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, als die jungen Talente ohnehin einen schweren Start hatten, sofern sich nicht neue, modernere Organe ihrer annahmen, begann sich eine Reihe kleinerer Geister in den Vordergrund zu spielen, um auf dem Rücken der IGNM und unter dem Deckmantel ihrer Ziele sich selbst oder ihre Freunde zu propagieren und die eigene Mittelmäßigkeit zum Maßstab ihrer Entscheidungen zu machen.

Nur so ist es zu verstehen, daß etwa Frankreich, das heute doch immerhin einen Messiaen, einen Jolivet, einen Boulez aufzuweisen hat, auf diesem Musikfest durch ein so völlig nichtssagendes Stück wie das

Werner Egk (rechts)
und Heimo Erbse.



Streichquartett von Henry Martelli vertreten sein konnte; daß man etwa aus Italien, das heute eines der aktivsten Länder einer musikalischen Avantgarde ist, außer Peragallo geschickt gemachtem, aber unpersönlich glattem Violinkonzert nur die sentimentale Salonmusik eines Luigi Cortese hörte, neben dessen „VIII. Psalm für Sopran, Flöte, Cello und Klavier“ Regers „Mariae Wiegenlied“ ein Meisterwerk ist.

Nein, hinter den vielen unbekannten Namen stand nicht eine neu zu entdeckende Jugend, die man begrüßt hätte, auch wenn sie nicht immer gleich Vollendetes bot. Sondern in Wirklichkeit verbarg sich dahinter eine Reihe physiognomieloser Durchschnittskomponisten, für deren Erscheinen in diesem Rahmen offenbar kaum etwas anderes sprach als die Konstellation ihrer „Verbindungen“ und der Zufall, daß sie — „Zeitgenossen“ sind.

Denn auch daran krankt die IGNM: ihr Name ist so unklar formuliert, daß er verschiedene Auslegungen zuläßt. „Gesellschaft für Neue Musik“ heißt sie nur in den deutschsprachigen Ländern; die englische Übersetzung, die natürlich viel weiter verbreitet ist, setzt (ebenso wie die französische) an Stelle des „neu“ lediglich „zeitgenössisch“. Daraus ergeben sich Mißverständnisse, die tief in die Sache selbst einschneiden. Unter das Stichwort „zeitgenössisch“ kann man natürlich alles subsummieren, was heute komponiert wird

— und so liefert die Zugehörigkeit zu dieser Gesellschaft scheinbar selbst den Vorwand dafür, auf den Weg des geringsten Widerstandes auszuweichen und sich, statt sich mit den Problemen heutiger Kunst auseinanderzusetzen, am epigonalen Nachhall vergangener Kunstideale zu berauschen.

Begreiflicherweise gelingt dabei nur noch sehr selten eine so echte Aussage wie das Violinkonzert des Engländers Benjamin Frankel, das — dem Andenken der in den KZ-Lagern umgekommenen sechs Millionen gewidmet — vor allem in seinem langsamen Satz eine tiefe Leidenschaft der Empfindung musikalisch zwingend gestaltet, oder die „Sinfonia espressiva“ des Schweden Gösta Nyström, deren charaktervoller Personalstil auch im spätromantischen Klanggewand noch Eigenes ausspricht. Fehlen solche Persönlichkeitswerte, so bleibt nur die leere Hülle, wie in der Sinfonie Nr. 4 des Holländers Guillaume Landré und in den Orchester-Variationen des Neuseeländers Barry Moss — ganz zu schweigen von den Werken, die aus Finnland, Norwegen, Island und Brasilien herübergekommen waren, wo die Probleme der Neuen Musik offenbar nicht aktuell sind.

Nach allem Gesagten ist es eine vordringliche Aufgabe, die Organisation der IGNM gründlich zu überprüfen und ihre Ziele klar zu formulieren. Förderung des Epigontums lag niemals in der Absicht der Gründer.

Wenn wir daher fordern, daß zumindest die Länder, die tatsächlich eine lebendige Musikentwicklung aufzuweisen haben, bei diesen internationalen Musikfesten charakteristisch vertreten sein sollen, so bedeutet das ebensowenig eine Propagierung bestimmter Richtungen wie eine Zersetzung der Wertmaßstäbe. Niemand wird heute ernstlich einen „Stil“ für wichtiger halten als die Musik, die darin ihren Niederschlag findet. Aber in erster Linie sollte die IGNM das Forum der Jugend sein, die sich ernst und verantwortungsbewußt um eine lebendige, wesentliche, innerlich wahre Sprache bemüht.

In diesem Sinne war die Wahl Heinrich Strobels zum neuen Präsidenten aufrichtig zu begrüßen, weil damit ein Mann die Leitung der IGNM übernimmt, der nicht nur ein genauer Kenner und erfahrener Förderer der Neuen Musik ist, sondern auch die Intelligenz, Tatkraft und Unabhängigkeit besitzt, die notwendig sind, um die Gesellschaft zu reorganisieren und vor allem zu verjüngen.

Im gleichen Sinne war auch die Auszeichnung Giseler Klebes eine Ermutigung für die junge Musik nicht nur in Deutschland, auch wenn die neue Wendung zu einer stark auflockernden Expressivität in seiner „Elegia appassionata“ für Streichtrio musikalisch noch nicht immer ganz zwingend realisiert ist. Ermunternden Beifall fand auch Karlheinz Stockhausen mit seinen „Kontra-Punkten“, in denen musikalische Nebenerscheinungen wie Klangfarben und Zeitwerte in kleinste Einheiten aufgespalten und mit Hilfe der „punktuellen“ Serientechnik gleichsam unter dem Mikroskop zusammengesetzt werden. Aber die Klangproportionen und die Artikulation der Zeit stehen in keinem Verhältnis zur Dauer des Stückes und zum Aufwand der Mittel. Ein Übermaß an Ratio erschlägt die künstlerische Organik, und die neuen Ordnungsprinzipien entziehen sich weitgehend der Kontrolle durch das Ohr.

Noch ein zweites Experimentierstück bot das Programm: das „Ectoplasma“ des Japaners Toshiro Mayuzumi. Der Titel bedeutet — nach den Worten des Komponisten — „das Urplasma, das die Seele des Mediums absondert“. Das Klangbild mit elektrisch hervorgerufenen Glissandi, Schlagzeug und Streichinstrumenten gibt den Eindruck exotischer Gongs in mannigfacher rhythmischer Variierung, zu dem Zweck, „mit Hilfe der ultramodernen abendländischen Technik die typisch orientalische Idee des Nichts“ darzustellen. Leider ist das dem jungen Japaner denn auch ziemlich vollständig gelungen.

Sah sich die deutsche Sektion für ihr Wagnis, den Kreis der Konventionen experimentierfroh zu durchbrechen, durch das Interesse belohnt, das ihre Einsendungen (mitunter freilich etwas widerwillig) fanden, so überzeugten die schwedischen Werke fast durchweg durch künstlerischen Ernst und Gehalt. Ein Meisterwerk, ausgewogen in Form und Substanz, ist das 6. Streichquartett von Hilding Rosenberg, dem „Klas-

siker“ der schwedischen Moderne, dessen hohe Spiritualität sich mit wäherischer Noblesse der klangsinnlichen Erscheinung charaktervoll verbindet. Als stärkste Begabung unter den Jüngeren trat Sven Erik Bäck mit einer „Sinfonia da camera“ hervor, einem Werk, das bei aller Verdichtung der Sprache nie in abstrakte Leere ausgleitet und bei aller Klarheit der Zeichnung zugleich auch hallende Tiefe, insgesamt eine Atmosphäre von zwingender Eigenart hat. Recht eigenwillig, wenn auch in seiner rhapsodischen Form mitunter noch etwas ungebärdig, gab sich das Ritornell für Orchester des 35jährigen Ingvar Lidholm. (Leider fehlte einer der profiliertesten schwedischen Komponisten diesmal im Programm: Karl-Birger Blomdahl, der dafür die Organisation des Festes übernommen hatte.) Bemerkenswert auch Lars Erik Larsson, dessen „Missa brevis“ für streng dreistimmigen Chor ebenso wie des Österreichers Anton Heiller bis zur Achtstimmigkeit aufgespaltene Choralmotette „Ach wie nützlich, ach wie flüchtig“ zu den besten Zeugnissen kirchenmusikalischen Erneuerungstrebens im Sinne modern gesehener Schütz-Tradition gehört.

Österreich war außerdem durch Hanns Jelinek vertreten, dessen „Sinfonia concertante“ op. 22 die Zwölftontechnik mit viel Phantasie und bald skurrilem, bald empfindsamem Humor handhabt. (Ähnliches läßt sich leider weder von dem 2. Streichquartett der Kanadierin Barbara Pentland noch von dem Blastrio des Spaniers Joaquin Homs Oller sagen.)

Eine der bedeutendsten Entdeckungen dieses Musikfestes war der Wahlamerikaner Alexei Haieff, den man hofft, dereinst in die Nähe Strawinskys stellen zu können. Im Schatten von dessen Neo-Klassizismus steht heute noch sein geistvolles Klavierkonzert, das indes mit seiner Vitalität, seiner scharfen, gespannten Rhythmik, seiner klaren Zeichnung und seinem überaus wachen Klang auch die eigene Persönlichkeit schon deutlich ausprägt. Unter Hans Schmidt-Isserstedts ebenso souveräner wie suggestiver Leitung errang der junge Amerikaner Leo Smit, der sich mit dieser Leistung in die vorderste Reihe der Pianisten von internationalem Rang emporgespielt hat, dem Werk einen durchschlagenden Erfolg.

Zu Unrecht in den Hintergrund gedrängt fand sich diesmal der Amerikaner Roger Sessions, dessen groß angelegter, von dichter Ausdrucksstärke erfüllter Monolog der Sinaika aus dem Zweiten Idyll des Theokritus unter Mängeln der Wiedergabe bzw. Vorbereitung zu leiden hatte. Im übrigen standen die Aufführungen fast durchweg auf hohem Niveau, obwohl der Standard der kontinentalen Orchester besser ist. Neben dem Stockholmer Radio-Sinfonie-Orchester und dem Radio-Chor seien unter den Interpreten vor allem noch die Geiger Max Rostal und Sandor Materassi, die Sopranistin Elisabeth Söderström und das Stockholmer Kyndel-Quartett besonders hervorgehoben.

Heinz Joachim

Wir werden im 20. Jahrhundert zwischen fremden Gesichtern, neuen Bildern
und unerhörten Klängen leben.

FRANZ MARC

Ein neues Requiem in Zürich

Zu den wichtigsten Ereignissen der Zürcher Musiksaison 1957/58 gehörte die Uraufführung eines riesenhaft angelegten „Requiem“ des St.-Galler Komponisten Paul Huber, das seine Entstehung einem Auftrag der Institution der „Klubhaus-Konzerte“ verdankte. Da die Totenmessen in geistiger Hinwendung zu bestimmten Verstorbenen meist zu den persönlichsten Kundgebungen der Kirchenmusik Anlaß geben, vermißte man diesmal bei der Deutung des Werkes eine solche charakteristische Widmung und mußte sich ausschließlich an die äußere musikalische Form halten, die allerdings manchen eigenartigen Aspekt darbot. Vor allem war das Streben nach monumentaler Größe bemerkenswert, die an zeitlicher Länge und Aufwand an Klangmassen mit den umfangreichsten und ambitioniertesten analogen Werken der Musikliteratur in Konkurrenz trat; man dachte dabei vor allem an Berlioz, an dessen bildhafte Gestaltungen das thematisch nicht übermäßig inspirierte Werk oft gemahnte. Mit Ausnahme breit ausgeführter Fugensätze hat Huber so ziemlich alle kompositorischen Mittel, die einem zeitgenössischen Tonsetzer innerhalb eines weitgespannten Tonalitätsbereiches zur Verfügung stehen, mit großer Geschicklichkeit angewandt. Diese Fülle beeinträchtigte die stilistische und geistige Einheit des Ganzen zwar erheblich, die bunte Folge religiöser Visionen und Anrufungen, die dadurch zustande kam, fesselte aber die Hörschaft ununterbrochen und verhalf dem Werk zu einem großen Publikums-erfolg, an dem auch die außerordentlichen Leistungen des dirigierenden St.-Galler Domkapellmeisters Johannes Fuchs, eines vorzüglichen Soloquartetts (Teresa Stich-Randall, Elsa Cavelti, Ernst Haefliger und Willy Vogler) und des Kammerchors Zürich gebührenden Anteil hatten.

Eine großartige Vorausnahme zur Feier des 70. Geburtstag von Othmar Schoeck bot das Collegium musicum Zürich unter Leitung von Paul Sacher mit der Wiedergabe des Streicher-Intermezzos „Sommernacht“ und des Konzerts für Horn und Streichorchester, in dem der englische Meisterbläser Dennis Brain seine unvergleichliche, weil scheinbar „selbstverständliche“ Phrasierungskunst zu allgemeinem Entzücken entfaltete. Zwischen den beiden reinen Instrumentalwerken gab es eines der tiefstinnigsten Gesangsstücke Schoecks: das nach Gedichten von Lenau und Gottfried Keller geformte „Notturmo“ für Streichquartett und tiefe Stimme, das diesmal durch die Ausführung mit dem vollen Streichorchester an instrumentaler Dichte noch erheblich gewann und durch die vergeistigte Interpretation des Gesangsparts durch Dietrich Fischer-Dieskau im vokalen Teil höchste Eindrucksstärke erreichte. Das Orchester des Collegium musicum Zürich erwies sich unter Sachers inspirierter Leitung neuerlich als eines der besten Schweizer Ensembles.

Im „Musica-viva“-Zyklus der Tonhalle-Gesellschaft brachte Erich Schmid mit dem Tonhalle-Orchester die Vierte Sinfonie von Karl Amadeus Hartmann sehr erfolgreich zur Erstaufführung. Der Reduktion des Klangkörpers auf das Streichorchester entspricht in diesem Werk eine erhebliche Verdichtung der inneren Struktur, die an manchen Stellen an Alban Berg erinnert, ohne aber die künstlerische Eigenständigkeit Hartmanns anzutasten, die sich in dem ganzen, in

seiner starken Ausdruckskraft unmittelbar faßlichen Werk zwingend offenbart. Im gleichen Konzert war die immer zutiefst erschütternde „Symphonie liturgique“ von Arthur Honegger und, mit Harry Datyner als Solisten, das von Geist und Leben sprühende erste Klavierkonzert von Béla Bartók zu hören. Das ganze Konzert, das beim Publikum außerordentlichen Anklang fand, bedeutete einen großen Triumph der Neuen Musik in Zürich.

Willi Reich

Die Schweizer Tonkünstler in Amriswil

Obwohl das diesjährige, im Dorf Amriswil unweit des Bodensees abgehaltene Musikfest des Schweizerischen Tonkünstlervereins traditionsgemäß nur ein sogenanntes „kleines Fest“ war, das heißt, sich auf kirchen- und kammermusikalische Darbietungen kleiner Besetzung beschränken mußte, zeichnete es sich durch besondere Systematik und Geschlossenheit der Programmbildung aus. Da der im Vorjahr verstorbenen Komponisten Willy Burkhard und Arthur Honegger ausgiebig gedacht wurde, kamen außer diesen nur sechs lebende Schweizer Komponisten zu Wort: im geistlichen Konzert der Basler Organist Ernst Pfiffner mit einer klassizistisch angelegten Orgelpartita über eine Choralmelodie von Louis Bourgeois und der Berner Violoncellist Richard Sturzenegger mit einer von Paul Hindemith angeregten „Passion“ in drei Teilen (Gethsemane — Golgatha — Josephs Garten) für gemischten Chor a cappella, ein überaus eindrucksvolles Stück, in dem das „dramatische“ Passionsgeschehen sehr wirkungsvoll mit meditierenden Partien durchsetzt ist.

Im weltlichen Konzert erwies sich als das bedeutendste Werk eine für das St. John's College in Annapolis (Maryland, USA) geschriebene Folge von „Four Old English Songs“ (für drei Solostimmen a cappella) von Robert Oboussier. Die nach drei Gedichten von Christian Morgenstern geformte Kantate „Exoratio“ von Hermann Haller war formal und stimmungsmäßig nicht ganz ausgewogen, zeugte aber entschieden von dem gediegenen handwerklichen Können des Komponisten. Experimentellen Charakter, der aber zu nicht allzu radikalen Lösungen führte, hatten die Sonate für zwei Klaviere von Rudolf Kelterborn und sechs kleine Vokalisen für Altstimme, Violine und Violoncello von Klaus Huber.

Bei Burkhard und Honegger wurde sehr sinnvoll jeweils einem Werk aus früherer Zeit eines der Spätwerke gegenübergestellt. Der tiefe religiöse Ernst und die nach spröden Anfängen nach entschiedener Auflockerung strebende Tonsprache Burkhardts wurde sehr überzeugend durch einen Psalm von 1937 und ein Choral-Triptychon für Orgel aus dem Jahre 1953 demonstriert. Honegger kam mit zwei selten gespielten hochoriginellen Werken zu Wort: mit den drei Fragmenten „Pâques à New York“ für Sopran und Streichquartett (1920) und dem 3. Streichquartett (1937). Die vorzügliche Ausführung sämtlicher Stücke sicherte allen Darbietungen auch einen starken Publikumerfolg.

Willi Reich

New York zwischen zwei Spielzeiten

Die amerikanische Musiksaison war nicht allzu überzeugend, obwohl sie dank Mozart, zumindest im Konzertsaal, ihren starken Glanz erhielt, und obwohl sie den Modernen im Programm einen breiten Raum zuwies. Wie weit aber wurde mit so viel Aufwand die Entwicklung der Musik gefördert?

Die wichtigsten Erstaufführungen der letzten Monate in New York: Reginald Hall: „Elegy for Orchestra“, Florent Schmitt: „Enfants“, Leonard Bernstein: „Serenade“, Norman Dello Joio: „Variations on a Theme“, Otto Luening: „Theater Piece No. 2“, Stanley Wolfe: „King's Heart“, Rolf Liebermann: „School for Wives“, Eda Rapoport: „String Quartet“, Silvestre Revueltas: „Three Pieces for Violin and Piano“, Artur Schnabel: „Duodecimet“, William Whitaker: „Cantata of Abraham and Isaac“. Aber es nützt nicht viel, unentwegt zu den begabten Jungen zu gehören — was im Hinblick auf die Amerikaner gesagt sei; sie marschieren unentwegt auf demselben Platz. Kein einziger Durchbruch, kein Ans-Herz-Greifen, kein Die-Empörung=Aufrufen.

Was hier von New York gilt, gilt genau so von allen anderen Städten. New York hält keinen Sonderplatz inne. In Louisville wird die zeitgenössische Musik mit derselben Intensität gefördert, in Los Angeles nicht weniger, in Chicago ebenso.

Auf die Dauer wird der Elan sich an dem wachsenden Widerstand des Publikums ermüden. Denn es ist nicht zu übersehen, daß das Publikum müde wird, die allzu aufgehäuften Spreu Jahr für Jahr nach dem allzu seltenen Weizen durchzuwühlen. Ein Konzert der Nachsaison, nur den Wegbahnern gewidmet, wurde von vornherein in den unbedeutendsten und vor allem ungünstigsten Konzertsaal New Yorks, in die Karl Fisher Hall, gelegt — außer den Anverwandten erschienen als Publikum nur etwa drei Dutzend Leute, um Pierre Boulez, John Cage, Christian Wolff, Karlheinz Stockhausen zu hören.

Knapp vor Torschluß brachte der Opera Workshop der Columbia University eine Uraufführung, die ein Talent ahnen ließ. Dieser Opera Workshop ist unter den bald unzähligen, die in jedem Winkel des Landes aus dem Zement schießen, der im Werturteil verlässlichste. Er hat im Jahre 1941 Benjamin Britten als Opernkomponisten mit der Erstaufführung von „Paul Bunyan“ entdeckt, wenige Jahre später Gian-Carlo Menotti mit dem „Medium“, dann Jan Meyerowitz („The Barrier“) und Ernst Bacon („A Tree on the Plains“).

Im Mai hat dieser Workshop nun „Pantalon“ von Robert Ward (nach dem Schauspiel von Andrejev „Der Mann, der die Ohrfeigen erhält“) in ausgezeichnete Aufführung herausgestellt. Eine Erstlingsoper durchaus konservativer Richtung, die starke Atmosphäre hat, eine dramaturgisch richtig gesetzte Abfolge von Dramatik, Epik und Lyrik, einen bewegenden Stoff, aber als musikalische Erfindung so herkömmlich und unpersönlich, daß sich eine Auseinandersetzung mit ihr gar nicht ergeben kann.

Leider fiel Benjamin Britten's Oper „Gloriana“, die er zur Feier der Krönung seiner Königin geschrieben hatte und die jetzt den Höhepunkt der Maifestspiele

in Cincinnati bildete, stark ab. Es ist nicht zu leugnen, daß es die schwächste von Britten's Opern ist, und es tat ihr nicht gut, daß sie konzertant gegeben wurde, denn sie verlangt nach Glanz und majestätischer Gebärde. Die hinreißende Begabung Britten's leidet nicht selten an einem empfindlichen Mangel an menschlicher Wärme, und nur die Schönheit ihrer Harmonik überdeckt die Schwäche. Als ihr aber der kalte Stoff von außen herangebracht wurde, blieb die Identifizierung des Autors mit seinen Gestalten beinahe ganz aus.

Die Saison endete mit bedeutsamen Ankündigungen für das nächste Jahr, wie das so Brauch ist. Ich erwähne nur das wichtigste Ereignis. Mit wenig Courtoisie hat sich die City Opera von ihrem bisherigen Leiter Joseph Rosenstock verabschiedet, und bevor er den Taktstock hinlegte, hatte sein Nachfolger Erich Leinsdorf schon seine Proklamation veröffentlicht. Einschneidende Veränderungen in der künstlerischen Direktion des Hauses, neue Sänger aus allen Winkeln der Erde und Bereicherung des Repertoires durch zeitgenössische Werke. In der nächsten Saison, die alles in allem zwölf bis vierzehn Wochen dauern wird, sollen Frank Martin: „Der Sturm“, Carl Orff: „Der Mond“ und Carlisle Floyd „Susannah“ aufgeführt werden.

Otto Zoff

Österreichische Erstaufführung von Reutters „Dr. Johannes Faust“ in Linz

Das Linzer Landestheater wartete dem Premierenpublikum wieder mit einem Wurf auf: Hermann Reutters Oper „Dr. Johannes Faust“ in der eindrucksvollen, choreographisch meisterhaften Inszenierung von Andrei Jerschik. Die Textdichtung von Ludwig Andersen gründet auf dem alten Puppenspiel vom Doktor Faust (Fassung Karl Simrock), nützt aber stellenweise auch Marlowes altenglisches Faustdrama und Lenau's Dichtung für stimmungsmäßige Details aus. Mit dieser theaterwirksamen Unterlage gelang dem im besonderen lyrisch inspirierten Stuttgarter Komponisten Hermann Reutter eine Erfolgsoper. Der anwesende Komponist und das begeistert mitgehende Publikum waren Zeugen der würdigen österreichischen Erstaufführung. Die Inszenierung Jerschik's ist phantasievoll und einfallsreich. Die Ballettgruppe löste die vielen dankbaren Aufgaben vorzüglich. Die einzelnen Darsteller, an der Spitze Otto Lagler als Dr. Faust, zeigten echte Impulse in den Rollen der gepflegten Volksoper. Auch Bühnenbild und Beleuchtung (Lorenz Withalm, Anton Pürerfellner) haben hier bedeutende Aufgaben zu erfüllen. Der soliden kapellmeisterlichen Leitung von Siegfried Meik und den Musikern und Sängern gebührt ein großer Dank für ihren Anteil an dem Theatererfolg.

W. K.

„Jeunesses Musicales“ trafen sich in Spanien

Zu ihrem diesjährigen XI. Internationalen Kongreß war die „Jeunesses Musicales“ Gast der spanischen Hauptstadt. Siebzehn Nationen hatten ihre Delegierten dorthin entsandt, und das herrliche Land mit seiner besonders uns Deutschen erwiesenen Gastfreundschaft schuf von Anfang an die Atmosphäre für einen regen musikalischen Gedanken- und Erfahrungsaustausch.

Nicht nur eine große Zahl von Ausführenden und eine Vielfalt von Programmen lösten in der Kongreßwoche vom 2. bis 9. April einander ab, sondern auch der äußere Rahmen wurde durch die täglich wechselnden Konzertsäle verändert. Man lernte hierbei alle diesbezüglichen Möglichkeiten Madrids kennen, vom historischen Theaterraum über den repräsentativen „Palacio de la música“ bis zum im Hinterhaus gelegenen Saal mit baufälliger Decke.

Obwohl Spanien nicht in der führenden Reihe europäischer Musikländer steht, sondern das musikalische Schaffen in hohem Maße von der Bindung an den Tanz und an die Volksmusik bestimmt wird, gibt es erstaunlich viele junge und jüngere Komponisten, deren Ruf allerdings — wenn man von den spanischen „Klassikern“ de Falla oder Albeniz absieht — kaum über die Landesgrenzen gedungen ist. Nur unter dem Aspekt der Anerkennung der Volksmusik als dem Urquell spanischer Kunstmusik wird es klar, daß fast alle neue Musik in Spanien nicht „modern“ in unserem Sinne wirkt. Da sie in erster Linie von der Empfindung und nicht vom Verstand allein diktiert wird, bleibt sie Musik und hat keine Beziehung zu einer Ton gewordenen Mathematik. Daraus läßt sich weiter schließen, daß diese Musik das Publikum unmittelbar anspricht und erfreut, freilich vielfach ohne über Generationen hin dauernde Wirkungskraft.

Den Konzertreigen eröffnete ein ausschließlich spanischen Meistern gewidmeter Liederabend der musikalischen und intelligenten jungen Sopranistin Teresa Berganza. Auf dem Programm standen die Canciones negras von Montsalvatge, Lieder von Toldrá, Mompoü, Nin, Esplá, Rodrigo, Guridi, Turina u. a. sowie die Canciones populares von de Falla. Der hervorragende Klavierbegleiter war Félix Lavilla.

Besonders hörenswert war am folgenden Tag ein Sinfoniekonzert des Orquesta Nacional, des eigentlichen

Repräsentanten des Madrider Musiklebens (das große Opernhaus ist seit Jahren geschlossen). Das Orchester, das natürlicherweise nicht ganz an die Klangkultur eines deutschen Spitzenorchesters herankommt, überzeugte trotz der in den Tempi breiten und im Ausdruck sehr gefühlsbetonten Wiedergabe von Brahms' Vierter unter der Leitung von Odón Alonso. Das folgende Klavierkonzert des jungen spanischen Komponisten C. Halffter ist eigentlich mehr ein Orchesterstück in drei Sätzen mit obligatem Klavier. Nach dem schon in sich sehr gegensätzlichen und ausgedehnten ersten Satz hätte es wohl kaum seine Wirkung verfehlt. In den weiteren Teilen jedoch blieb der musikalische Gehalt merklich hinter dem orchestralen Aufwand und der Zeitdauer zurück. Zum Abschluß hörte man die feierliche und farbig-prunkvoll instrumentierte „Procesión del Rocio“ von Turina.

Das hervorragende Cuarteto Clásico de Radio Nacional lieferte mit Werken von Arriaga, Turina, Gundi und Montsalvatge einen wertvollen Beitrag zur neuen spanischen Kammermusik.

Die durch zahlreiche internationale Tourneen bekannte staatliche Volkstanzgruppe „Coros y Danzas de España“ begeisterte mit ihrer exakten und vitalen Vorführung der den jeweiligen spanischen Landschaften eigenen Tänze. Tanzformen wie Bolero, Fandango oder Seguidillas, die uns nur in stilisierter Form aus der Kunstmusik bekannt sind, wurden hier im Originalkostüm in ihrer ursprünglichen Tanzweise dargeboten.

Den für die deutsche Delegation letzten Abend in Madrid bestritt das aus jungen Musikern und Musikstudenten aller eingeladenen Länder zusammengestellte „Internationale Orchester der Jeunesses Musicales“. Nach harter und mühseliger Probenarbeit mit den teilweise sehr unterschiedlichen Kräften brachte der Madrider Musikdirektor Jesús Arámbarri das Konzert zustande, dessen Höhepunkt das Gitarrenkonzert von J. Rodrigo bildete. In der auf feinste Klangwirkungen bedachten, überlegenen Interpretation durch Narciso Yepes fand das in seiner unbeschwernten Art und differenzierten Instrumentation an Wolf-Ferrari erinnernde Werk begeisterten Beifall.

Die den Kongreß abschließenden Konzerte des „Musica viva“-Kammerorchesters aus Belgien sowie des Düsseldorfer Kammerorchesters mit Werken alter italienischer Meister bzw. deutscher Vorklassiker konnten die deutschen Teilnehmer leider nicht mehr hören.

Helmut Goldmann

Neue Musik im Rundfunk

Der, sei es als Lernender, sei es als reiner „Liebhaber“, an der neueren Musikentwicklung interessierte Hörer wird sich in den Sommermonaten mit besonderem Gewinn auf die Sender des romanischen Kulturkreises einschalten. Zumal in Frankreich hat jetzt die nicht abbrechende Reihe der „Festivals“ begonnen, von denen vor allem das in Aix-en-Provence durch die aktive Teilnahme des Südwestfunk-Orchesters und seines Chefdirigenten Hans Rosbaud seit Jahren einen der wichtigsten Bestandteile des deutsch-französischen Kulturaustausches bildet. Nicht zu vergessen seien

auch die guten Empfangsverhältnisse der hier in Frage kommenden Sender, von denen neben den drei Pariser „Ketten“ noch Radio Sottens sowie Italien I und II am zuverlässigsten erscheinen.

Gewohnt, die von diesen Stationen ausgestrahlten Ereignisse in größere Zusammenhänge einzugliedern, konnten sich der eingangs erwähnte „Amateur“ im Monat Mai und der ersten Junihälfte einen recht instruktiven Überblick über die Entwicklung der modernen Oper einschließlich des szenisch darstellbaren Oratoriums verschaffen. An den Anfang konnte er

hier Gabriel Faurés Oper „Pénélope“ stellen, deren konzertmäßige Aufführung unter D.E. Inghelbrecht das französische Nationalprogramm von dem Internationalen Pariser Musikfest übernahm. Der Unterzeichnete darf hier bekennen, mit welcher Freude er während des Krieges gerade den Klavierauszug dieses Werkes bei einem der Pariser Bouquinisten an den Seine-Quais entdeckte. Seitdem ist er nicht müde geworden, um Verständnis und Liebe für einen Meister zu werben, zu dem man in Deutschland genau so mühsam Zugang gefunden hat wie umgekehrt in Frankreich zu Johannes Brahms. Dieser Satz gilt übrigens nicht allein für Deutschland. Konnte man doch erst jüngst über die vorliegende Aufführung in der Londoner „Times“ den Satz lesen, es sei dem Andenken geringerer Meister nicht damit gedient, wenn man ihre größeren „mistakes“ wieder ans Licht ziehe. Trotzdem sind wir nach wie vor von der hervorragenden Bedeutung gerade dieser Partitur überzeugt, die sich nicht in der vergeistigten Klarheit und Durchsichtigkeit eines französisch gesehenen Griechentums erschöpft, sondern darüber hinaus — auch darin der Welt Mozarts verwandt — zu einer mythisch grundierten Dramatik von großer Plastizität des Ausdrucks vordringt. Daß Fauré dabei in aller Bescheidenheit harmonisch in Richtung auf die Polytonalität sehr fortschrittlich denkt und zu einer durchaus eigenartigen Verwendung der leitmotivischen Technik gelangt, sei hier nur am Rande vermerkt.

War der „Pénélope“ kein weitreichender Erfolg beschieden, so wurde das ursprünglich zweiteilige „Poème lyrique“ „Die Trojaner“ von Hector Berlioz („Die Eroberung von Troja“ und „Die Trojaner in Karthago“) zu einem wahren Martyrium für den Komponisten. Dieses, das Vermächtnis Glucks auf höherer Ebene mit großartiger Ausdruckskraft bald chorisch, bald symphonisch-pantomimisch und schließlich auch rein opernhaft erfüllende Werk hatte der am Pult amtierende Manuel Rosenthal mit beachtlichem stilistischen Feingefühl auf einen einzigen Konzertabend zusammengedrängt. Mancherlei dramaturgische Mängel wurden dabei weniger fühlbar, ohne daß Wesentliches von der Partitur geopfert werden mußte (Paris National).

Erschien die „Pénélope“ kurz vor dem Ersten Weltkrieg auf der Bühne, so datiert Arthur Honeggers „Roi David“ in seiner ersten, für eine Freilichtaufführung geschaffenen Fassung aus dem Jahre 1921. Es ist jene Partitur, die recht eigentlich den Ruhm des im Vorjahr verstorbenen Komponisten begründete und bis zum Erscheinen der „Jeanne au bûcher“ fast ausschließlich für seine Kunst charakteristisch wurde. Die ausgezeichnete, von Radio Sottens aus Lausanne übertragene Aufführung unter Ernest Ansermet ließ gerade beim reinen Höreindruck erkennen, wie weit diese kontrastreiche Oratorienform mit ihrem bildhaften al-fresco-Stil bereits mancherlei Möglichkeiten der damals sich erst am Horizont abzeichnenden Rundfunkkunst vorwegnimmt.

Ein Werk, das noch bewußter mit den neuen Ausdrucksmitteln einschließlich des Films operiert, ist das Opernatorium „Christophe Colomb“ von Darius Milhaud, das merkwürdigerweise in Frankreich noch nie auf dem Theater erschien, wohl aber in der denkwürdigen Uraufführung der Berliner Staatsoper vom Jahre 1930 unter Erich Kleiber in Deutschland. Der Text, der bekanntlich von Paul Claudel stammt, darf übrigens nicht mit der gleichfalls von dem Dichter

geschaffenen Schauspielfassung verwechselt werden, zu der wiederum Milhaud die — völlig selbständige — Begleitmusik schrieb. Hier also, in der Opernfassung, haben wir mit der Sprechrolle des Erzählers, der auch die Figuren des Unverständnisses und der Undankbarkeit übernimmt, und mit einem als der „Widersacher“ bezeichneten zweiten Sprecher bereits alle Elemente des so funkgemäßen epischen Theaters vor uns. Wäre nicht die Schwierigkeit mit der alle Gewissensregungen und Gedankengänge des Admirals reflektierenden „geistigen Leinwand“, so könnte man das Ganze sogar als ein ideales Hörwerk ansprechen. Dagegen spricht auch nicht die überaus starke Verwendung des Chors, dem gemäß der dramaturgischen Grundidee das Lebensbuch des Columbus vorgelesen wird und der dazu leidenschaftlich für und wider Stellung nimmt. In harmonischer Hinsicht finden wir neben dem Milhauds Frühstil entsprechenden Prinzip der Polytonalität auch ganz schlichte, diatonische Partien. Von den Ausführenden seien nur die großartige Janine Micheau als Königin Isabelle und Robert Massard sowie Xavier Depraz in den auseinandergelegten Rollen des historisch handelnden und des Kolumbus der Nachwelt erwähnt.

Im Zusammenhang mit dem Oratorium Honeggers fiel eingangs auch der Name Jeanne d'Arcs, die in diesem Jahre wieder im Mittelpunkt eindrucksvoller Feiern steht. Sie gelten diesmal nicht dem eigentlichen Prozeß der Verurteilung vom Jahre 1431, sondern dem 25 Jahre später, also genau vor 500 Jahren abgeschlossenen Prozeß der Rehabilitierung. Auch in diesem Falle sind die Akten weitgehend erhalten, nur vermögen sie freilich nicht jenen Eindruck erregender Lebensnähe zu vermitteln, der von dem leidenschaftlichen persönlichen Kampf Jeannes gegen Engstirnigkeit und Voreingenommenheit ausgeht. Auf rein literarischem Gebiet hatten diese Darstellungen des Wiederaufnahmeverfahrens ihren Höhepunkt in Frédéric Pottechers Hörfolge „Vie et mort de Jeanne d'Arc“, die auf die Monographie von Régine Pernoud zurückgeht. Das gleiche Material hat aber auch André Jolivet für sein Oratorium „La Vérité de Jeanne“ verwendet, das die Sendergruppe Paris National aus Domrémy übertrug. Die Partitur des der Gruppe der „Jeune France“ angehörenden, 1905 in Paris geborenen Komponisten bedeutet nicht seine erste Bekanntheit mit dem Stoffkreis der Jungfrau von Orleans, der schon seine 1941 entstandene Kantate „La Tentation dernière“ galt. Musikalisch bedeutet das Werk einen weiteren Schritt auf dem Wege zu einer universell verständlichen Ursprünglichkeit des Ausdrucks, die in diesem Falle freilich bereits vom Stoff aus in die Richtung eines musikdramatischen Dialogstils gedrängt wird. Trotzdem scheinen noch genug Nachklänge an jenen magisch beschwörenden und „kosmischen“ Frühstil hindurch, der von den Lehrern Edgar Varèse und Alban Berg beeinflußt war, aber sich trotzdem nie auf Gefilde der Zwölftonmusik verlocken ließ. Die gesamte Partitur ist ein bereitetes Zeugnis für die Kunstauffassung des Komponisten, die er einmal so formuliert hat: „Ich bin mehr und mehr überzeugt, daß die Musik eine menschliche und religiöse Mission zu erfüllen hat.“

Weiterhin hatte der Rundfunkhörer in den letzten Wochen willkommene Gelegenheit, sich einen Überblick über die schöpferische Persönlichkeit des 1901 in Marseille geborenen Henri Tomasi zu verschaffen. Drei musikalische Ausdruckswelten zeichneten sich

dabei deutlich ab: die exotische, die in der von Radio Sottens aus Vichy übertragenen Oper „L'Atlantide“ zur Geltung kommt, die mystisch-religiöse, die die vor wenigen Wochen in München uraufgeführte und vom französischen Rundfunk übertragene Oper „Don Juan de Mañara“ charakterisiert, und die folkloristische, die für die beim Musikfest zu Bordeaux uraufgeführte und direkt über das französische Nationalprogramm zu hörende korsische Nationaloper „Sampiero Corso“ bezeichnend ist. Sampiero war eine Art Wilhelm Tell Korsikas, der als erster gegen die Genuesen die Hilfe Frankreichs in Anspruch nahm, seine Frau Vannina wegen ihrer Verhandlungen mit eben diesen Genuesen richtete und schließlich selber von Abgesandten dieser Stadt ermordet wurde. Die Partitur verwendet die folkloristischen Elemente teils direkt wie den Hymnus „Dio vi salvi Regina“, teils baut sie sie in der Art eines Tanz- oder Mimodramas zu größeren Formkomplexen aus. Hierher gehören die Ballettszenen, von denen die Moresca des zweiten Aktes und die das letzte Bild ausfüllende große Totenfeier (ein sogenannter Vocero mit dem dämonischen Rundtanz des caracolù) besonders hervorgehoben seien. Die stärkste künstlerische Bedeutung scheint uns von den drei genannten Werken das zuletzt genannte Werk aufzuweisen, wobei ein großer Teil der Wirkung freilich auf das Konto des Kolorits kommen dürfte. Die hervorragende Aufführung wurde von dem Komponisten persönlich geleitet.

Mit einer Uraufführung wartete das französische Nationalprogramm auf, mit der Oper „Corinne“, des 1913 geborenen Paul-Ducasse-Schülers André Lavagne. Die Titelheldin ist eine junge Kurtisane, die nicht an die Aufrichtigkeit des sie liebenden Herzogs von Spoleto glaubt und schließlich im Kloster an Gift stirbt. Musikalisch ist das Werk eine ausgesprochene Gesangsoper, der ein starker Gebrauchswert nicht abzuspüren ist, auch wenn die Partitur der modernen Problematik bewußt aus dem Wege geht. Wie die Karnevalsszenen des Beginns beweisen, verfügt der Komponist aber über ein recht beachtliches instrumentarisches Können und viel Bühneninstinkt. Pierre Dervaux war der Neuheit ein vorzüglicher Leiter.

Hans Georg Bonte

Blick in die Zeit:

Bericht über ein Scherbengericht

Während einer Tagung der „Evangelischen Akademie für Rundfunk und Fernsehen“ (in der Akademie Arnoldshain im Taunus) wurde einer der Referenten durch den einstimmigen Konsens aller Teilnehmer und der Leitung so isoliert, daß ihm nichts anderes übrigblieb, als das Haus zu verlassen. Ich erinnere mich nicht, jemals eine solche Ausstoßung erlebt zu haben. Sie geschah nicht in blinder Erregung, sondern als ein moralisch-politischer Akt. Es war der Betroffene selbst, der sich durch sein Verhalten das Urteil sprach. Der Versammlung blieb nur übrig, es vor den Ohren des Verurteilten auszusprechen. Es war wohl niemand im Raum, der nicht beunruhigt wurde von Regungen des Mitleids mit dem Verfeimten und von dem Verdacht, sich des Pharisäismus schuldig zu

machen. Aber es gibt Situationen, in denen die Achtung vor der verletzten Menschlichkeit und die Sorge um das allgemeine Wohl solche Härte verlangt. Sie war notwendig, und sie wird in vergleichbaren Fällen notwendig sein.

Die Tagung, in deren Verlauf so fest zugeschlagen wurde, verhandelte über „den klugen Mann und das Radio“, das heißt über das Verhältnis, das zwischen dem Rundfunkprogramm und den „Gebildeten“, „Intellektuellen“ und „Anspruchsvollen“ besteht oder bestehen sollte. Teilnehmer waren Rundfunkleute, Journalisten und Männer der Kirche; einige der Referenten: Erich Kuby, Heinz Flügel, Winfried Zillig, Wolfgang Hildesheimer, Gerhard Günther, der Leiter der Evangelischen Akademie Hamburg, leitete die Tagung warmherzig und klug, unterstützt von dem Leiter der Kirchlichen Rundfunkzentrale Bethel-Bielefeld, Pfarrer von Meyem.

Der Vorfall ereignete sich am Nachmittag des zweiten Tages, als über den Platz der Neuen Musik im Rundfunkprogramm gesprochen wurde. Winfried Zillig, als Komponist und Dirigent neuester Musik gründlich legitimiert, entwickelte sein Thema sehr instruktiv mit Hilfe von acht Bruchstücken aus allen Schaffensperioden seines Lehrers Arnold Schönberg, die vom Tonband abgespielt wurden. Dann gab er die Erklärung ab, er sei außerstande, den Korreferenten anzuhören, und er werde den Raum verlassen. Um diesen Entschluß zu begründen, verlas er sodann folgenden Abschnitt aus einem Artikel, den dieser Korreferent am 16. Juni dieses Jahres veröffentlicht hat:

„Wir machen noch besonders auf die Tatsache aufmerksam, daß am nächsten Donnerstag der Sender Bremen II Schönbergs ‚Überlebenden von Warschau‘ bringt: jenes widerwärtige Stück, das auf jeden anständigen Deutschen wie eine Verhöhnung wirken muß. Um das Maß der herausfordernden Unanständigkeit voll zu machen, hat der Dirigent dieser Sendung, Hermann Scherchen (wer sonst?), neben den Haßgesang des Schönbergs Beethovens Musik zu Goethes ‚Egmont‘ gestellt. Wie lange soll es noch so weitergehen?“

Es wird Zeit, den Namen des Mannes zu nennen, der diese Sätze geschrieben und unterschrieben hat. Er heißt Dr. Hans Schnoor und arbeitet als Musikkritiker für eine Zeitung in Bielefeld und andere Zeitungen. Es ist angebracht, eine weitere Probe seines Wirkens zu zitieren. Eine seiner Glossen, die der „endgültigen Überwindung der Nutznießer-Musik“ und der „Kampfthese“ dient, daß „die neulich genannten Kompositionen eines Schönberg, Krenek usw. einfach von der Bildfläche verschwinden müßten“, schließt mit diesen Sätzen:

„An maßgeblichen Stellen der deutschen Funkhäuser — wir nennen besonders Hamburg, Köln, Frankfurt, Baden-Baden — üben immer noch jene Leute ihre Tyrannei aus, die nach 1945 im Sog einer gewissen Re-Emigration (man könnte auch sagen: im jämmerlichen Troß der Besatzungsheere) das niedergebrochene Deutschland überschwemmten. Namen tun bis jetzt noch nichts zur Sache. Man wird aber bald soweit sein, daß man offener und präziser über alle diese Dinge reden kann. Es wird einen Aufstand geben — nicht der Massen, sondern der Besten.“

Das ist Dr. Schnoor. Als Winfried Zillig seinen Entschluß mitgeteilt hatte, mit diesem Mann nicht zu diskutieren, schlossen sich ihm mehrere Tagungsteil-

nehmer an. Es stellte sich heraus, daß bereits vorher einige Eingeladene, die Dr. Schnoors Wirken kannten, unter Berufung auf seine Anwesenheit abgesagt hatten.

Die Leitung der Tagung distanzierte sich sofort nach der Verlesung des Zitats klar und eindeutig von der zitierten Äußerung über Schönbergs „Überlebenden von Warschau“. Sie forderte Dr. Schnoor auf, eine Erklärung über diese Sätze abzugeben, und erklärte sich bereit, dann sein Referat entgegenzunehmen. Dr. Schnoor war in einer erbärmlichen Situation nachdem seine in einer Zeitung niedergeschriebenen verabscheuungswürdigen Sätze nun von einem so unanstastbaren Mann verlesen worden waren, vor den Ohren qualifizierter Zuhörer, die unmittelbar vorher acht Beispiele der Größe und Lauterkeit Schönbergs gehört hatten; man muß es auch dieser Lage zugute halten, daß Dr. Schnoors Erklärung aus einigen wirren Sätzen, halben oder vielmehr nur andeutenden Entschuldigungen und Ausweichversuchen bestand. Daß sie nicht das aussprach, was man von „einem anständigen Deutschen“ erwarten mußte, war allen Zuhörern klar. Das Referat selbst war nicht weniger wirr und hilflos; vor allem aber zeigte es nicht eine Spur von dem „Mut“, mit dem Dr. Schnoor in zahlreichen Artikeln eine wenn auch scharfge, so doch scharfe Klinge führt. Er stand Männern gegenüber, die er attackiert und grob beleidigt hat; er wagte nicht, sie auch nur zu kritisieren. Wohl aber wagte er, aus dem Zusammenhang gerissene selbstkritische Sätze einiger dieser Männer für seine Sache auszubeuten. Seine Meinung läßt sich aus seinen Artikeln eindeutig herausanalysieren: In seinem Referat verbarg sie sich in Nebensätzen und Andeutungen. Was daraufhin zu sagen war, zur Erklärung und zum Referat, wurde von einigen Teilnehmern und der Leitung der Tagung in wenigen Sätzen gesagt. Es fand sich keine Stimme, die den Angeklagten zu verteidigen unternahm. Auch er selbst blieb stumm und verließ das Haus.

Es war ein grausamer Prozeß. Vieles spräche dafür, kein Wort mehr darüber zu sagen. Aber Dr. Schnoor ist kein Privatmann; er hat als Musikkritiker eine öffentliche Funktion und übt sie kräftig und wirksam aus. Seine regelmäßigen Artikel, geschickt und forsch geschriebene Glossen, in denen sich neben manchem Abstrusen auch manches Beachtliche findet, werden in einem wenn auch begrenzten Umkreis gelesen und aufgenommen. Dem Unheil hätte in den Anfängen an Ort und Stelle gewehrt werden müssen, in Bielefeld. Da das nicht geschehen ist, scheint es notwendig zu sein, den Fall zu publizieren.

Aber es muß klar sein, worum es geht. Es geht nicht um die Meinung eines Musikkritikers zur Neuen Musik. Es ist das Recht Dr. Schnoors, die Zwölftonmusik, ihre Komponisten, Interpreten und Theoretiker abzulehnen; er steht damit nicht allein, und was die Kölner Studien zu einer „elektronischen Musik“ angeht, so weiß jedermann, Freund und Feind, daß sie als problematische Experimente zur Diskussion stehen. (Weiß der Himmel, warum Schnoor Giselher Klebe von seinem Verdammungsurteil ausnimmt.) Daß er die Männer, die sich in einigen deutschen Rundfunk-

stationen für Neue Musik einsetzen, als „Nutznießer“ bezeichnet und als „Musiktrötel“ beschimpft, wobei er sorgfältig ihre Namen, die er an anderer Stelle nennt, an diesen beleidigenden Stellen verschweigt, ist nicht honorig, aber gleichfalls kein Grund, Alarm zu rufen. Es geht um etwas anderes. Wer eine Reihe von Kritiken und Briefen, die Dr. Schnoor geschrieben hat, aufmerksam durchgeht, erkennt es sehr genau: jene Ablehnung Neuer Musik und die Neigung, aggressiv zu beleidigen und böse Absichten zu unterstellen, ist gekoppelt mit einem antisemitischen Nationalismus. Sein Antisemitismus läßt sich aus sicheren Indizien nachweisen, wenn diesem „anständigen Deutschen“ auch die Zeit noch nicht gekommen zu sein scheint, da man „offener und präziser über alle diese Dinge reden kann“. Was Dr. Schnoor betreibt, die Verbindung seiner Art von Kritik an Neuer Musik und am gegenwärtigen Musikbetrieb mit einem antisemitischen Grundaffekt, ist nicht nur ein nationalsozialistisches Phänomen, sondern es ist eine nationalsozialistische Aktion. Wenn er meint, es sei einem „anständigen Deutschen“ nicht zuzumuten, des Juden Schönbergs Bericht und Klage und Anklage in Sachen der im Warschauer Ghetto auf Befehl der nationalsozialistischen Staatsführung verbrannten Juden anzuhören, so ist das eine falsche und verderbliche Meinung, die man zurechtzuweisen hat; aber die Gesamttätigkeit Dr. Schnoors ist viel mehr als nur die Äußerung solcher Neigung, vergessen zu machen und zu rechtfertigen. Wer könnte Dr. Schnoors Sprache mißverstehen, wenn er von den „Nutznießern eines Systems“ spricht, „das bald hinweggefegt sein wird?“

Es war nicht die Sache der in Arnoldshain anwesenden Musiker, Rundfunkleute und Journalisten, die Frage zu prüfen, ob durch solche Veröffentlichungen das Gesetz der Bundesrepublik verletzt wird. Es genügte, in der schärfsten nur denkbaren Form festzustellen, was ist.

Der Tag schloß damit, daß die Anwesenden Arnold Schönbergs „Überlebenden von Warschau“ anhörten. Das letzte Wort hatte der Chor der gefolterten Juden: „Höre Israel, Herr, unser Gott.“

Walter Dirks

(„Frankfurter Allgemeine“)

Notenbeilage

Neue Musik für Violine solo

Der erste Komponist, der seit Sebastian Bach wieder Sonaten für Violine solo schrieb, war Max Reger. Bachs sechs Sonaten — drei davon sind viersätzig im Charakter von Kirchensonaten, drei sind Suiten — entstanden um 1720 in Köthen. Regers erste Sonate ist sein opus 42; er schrieb insgesamt elf Sonaten für Violine solo und 13 Präludien mit Fugen. Zwischen Bach und Reger liegen fast zwei Jahrhunderte der Musikgeschichte, für die Musik ein an die Welt der harmonischen Vorstellung gebundenes und zugleich ein „wohlklingendes“ Ereignis war. Nun sind zwar

DAS NEUE WERK für Kammerorchester
FORTNER - KRENEK - GENZMER - HINDEMITH

Edition Schott

Bachs Werke für Solovioline (und die für Solovioloncello) keine Kompositionen aus linearem Geist und als solche mit Beispielen rein linearer Musik, etwa der Gregorianik, nicht vergleichbar; denn Bach denkt, auch wo er einstimmig schreibt, durchaus in Akkorden oder in polyphonen Folgen, aber für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und das 19. Jahrhundert war die klangliche Vorstellung einer einzelnen Geige, welche die Viel- und Vollstimmigkeit ausdrücken sollte, so wesensfremd, daß z. B. Robert Schumann an einer Klavierstimme arbeitete, durch die Bachs Solosonaten ergänzt werden sollten. Man sehe darin nicht eine Verirrung des kranken Schumann vor seinem geistigen Zusammenbruch, sondern den Ausdruck eines Geschmackes, der immerhin fast zwei Jahrhunderte herrschte.

Der Geschmackswandel — er hat die Gestalt eines Stilwandels —, der um 1920 durchbrach, hat da eine Änderung geschaffen, und seither gibt es wieder Solosonaten und Solostücke für ganz verschiedene Instrumente und von verschiedenen Komponisten. Unsere Notenbeilage bringt auszugsweise drei Beispiele. Paul Hindemith war der erste, der wieder dem Vorbild Bachs (und Regers) folgte. Wir bringen den dritten Satz der Sonate für Violine solo, op. 31, Nr. 1, die Hindemith 1924 komponierte. Sie ist fünfsätzig und entspricht in der Wahl der fünf Sätze etwa der klassischen Sonate mit der Folge: Schnell — langsam — schnell, vierter Satz Intermezzo, letzter Satz schnell. Der hier wiedergegebene Satz ist sozusagen das Scherzo im ganzen.

Der holländische Komponist Henk Badings schrieb seine Sonate für Violine solo im Jahre 1940. Er wählt drei Sätze und schiebt einen langsamen — ihn bringt unsere Notenbeilage — zwischen zwei lebhaften. Das Adagio ist ein gesänglich erfüllter Satz, dessen Ausdruck durch die fast immer aufrechterhaltene Zweistimmigkeit erhöht wird.

Armin Knab schrieb über das Volkslied „Es war ein Markgraf überm Rhein“ insgesamt 24 Variationen nebst einer Einleitung. Wir geben hier das Thema — es ist ein schlichter Satz in g-moll — und die ersten drei Variationen wieder.

Neue Noten

Alban Berg: Zwei Lieder (Universal Edition, Wien).

Eine für den Musiker wie den Musikhistoriker gleichermaßen interessante Publikation: Berg hat dasselbe Gedicht von Theodor Storm „Schließe mir die Augen beide“ zweimal vertont; einmal als Fünfzehnjähriger (1900) tonal, dann 25 Jahre später, auf der Höhe seiner Meisterschaft, mit „zwölf nur aufeinanderbezogenen Tönen“ (1925). Verblüfft an der tonalen Version die Sicherheit und Reife der musikalischen Diktion, so beglückt an der zwölftönigen der Adel der Melodie, die Erlesenheit des Ausdrucks. Beide Lieder dokumentieren den „ungeheuren Weg, den die Musik ...“ zurückgelegt hat — wie es in der Widmung Bergs an seinen damaligen Verleger Emil Hertzka, den Chef der Universal Edition, heißt. J. Rfr.

Anton Webern: Drei Volkstexte für Gesang, Geige (auch Bratsche), Klarinette und Baßklarinette (Universal Edition, Wien).

Dieses op. 17 steht am Ende der nichttonalen, aber noch nicht zwölftönigen Schaffensphase Weberns — eine Feststellung, die weder den Charakter noch die für Webern typische Struktur seiner Musik berührt: ihre musikalische Intensität ergreift gleichermaßen Ausdruck — einen höchst emotionalen Ausdruck religiöser Inbrunst, entsprechend dem Inhalt der Texte — wie Gestaltung und prägt sie mit der unverkennbaren Handschrift dieses musikbesessenen Geistes. J. Rfr.

Nikos Skalkottas: Suite for Piano No. 4; Passacaglia für Klavier (Universal Edition, Wien).

Dieser unter tragischen Umständen früh verstorbene griechische Komponist, ein Schüler Schönbergs aus der Berliner Zeit, hat ein Oeuvre von enormem Umfang hinterlassen, das der Wiener Verlag allmählich herausbringt. Die vorliegende Klaviersuite, noch mehr aber die schon vom Thema her sehr originelle, phantasievoll gestaltete Passacaglia (die auch für den Pianisten sehr dankbar gesetzt ist) dokumentieren hohen schöpferischen Rang und souveränes Können. J. Rfr.

Rolf Liebermann: Vier chinesische Liebeslieder für Gesang und Klavier (Universal-Edition, Zürich).

Von Rolf Liebermann legt die Universal-Edition vier Klavierlieder auf Übersetzungen Klabunds vor. Die gleichen Lieder sind auch für Begleitung mit Streichorchester und Harfe gefaßt. Man könnte sagen, daß der Text Anlaß zur Realisierung einer Klanglichkeit gegeben hat, einer *idée fixe* von Silber- und Goldtönen, wie wir sie in ihrer Eigenart aus typischen Kompositionen Liebermanns kennen. Die Suche nach dem fernsten Schönklang unter Heranziehung vorwiegend bitonaler Dodekaphonie führt auch hier wieder dem Autor die Feder. Nicht Ausdeutung einer Dichtung, als vielmehr Anlaß, dieselbe mit erlesenen Klängen zu umhüllen, die allerdings mehr orchestral, denn klavieristisch wirken zu einem blühenden Gesangspart. h. e.

Hubert du Plessis: Five Invocations for Tenor and Piano (Novello Ltd., London/Musik-Union Frankfurt).

Fünf Vertonungen nach Texten von John Fletcher und John Webster, tonal, mit simultanem Dur-Moll, Quartenharmonik und gelegentlichen Bitonalitäten. Neuromantischer Ausdruck und ebensolche Klanglichkeit wie expressive Führung und Deklamation der Singstimme überzeugen im ersten und letzten der Gesänge. Das übrige ist nicht weit von Tonfilmsüße entfernt. J. Häusler

Walter Girnatis: Sonate für Oboe und Klavier (Sikorski, Hamburg).

Walter Girnatis wählt für seine Oboensonate übersichtliche Formen nach klassischem Vorbild. Der Satz bleibt überall durchsichtig. Die Themen kontrastieren und sind instrumentgerecht erfunden. Deutlich treten die Tonarten hervor, wenn auch im einzelnen der Klang geschärft wird. Durch seine Schlichtheit wirkt das kurze dreisätzig Werk sonatinenhaft. W. F.

Alan Rawsthorne: Sonate for Viola and Piano (Oxford University Press, London).

Trotz moderner Ausdrucksmittel zeigt Alan Rawsthorne Bratschenkonzert romantische Züge. Aus einer pathetischen Einleitung mit großer Geste entwickelt sich ein virtuoser Allegro-Satz mit wechselnden Stimmungsmomenten. Das flüchtig im $\frac{6}{8}$ dahinhuschende Scherzo bringt Umdeutungen zum $\frac{3}{4}$. Ein kurzes Adagio wird zur Einleitung für das schwungvolle Rondo-Finale, dessen Hauptthema seinem Wesen nach etwas von Blachers „vabrialen Metren“ in sich trägt.

W.F.

Egon Kornauth: „Drei Stücke“ für Violoncello oder Bratsche und Klavier, op. 47. (Ludwig Doblinger, Wien.)

Diese „Drei Stücke“, nämlich Elegie, Romanze und Dumka, sind zwar keine Neue Musik, aber nichtsdestoweniger gute Musik. Das Soloinstrument hat Melodien von nobler Resignation vorzutragen, das Klavier begleitet mit spätromantisch-vorimpressionistischen Harmonien. Eine Musik, die, 1955 erschienen, das 20. Jahrhundert noch nicht zur Kenntnis genommen hat.

H. W. Z.

Helmut Walcha: 25 Choralvorspiele für Orgel (C. F. Peters, Frankfurt a. M.)

Das vorliegende Werk Walchas umfaßt 25 Choralvorspiele aus dem Kreis des Kirchenjahres. Es ist unverkennbar eine Anlehnung an das Orgelbüchlein von Johann Sebastian Bach zu spüren, sei es in der Durchführung des Pedals oder dem meist streng triomphartigen Aufbau der Kompositionen. Zum großen Teil ist der Cantus firmus sehr klar und ohne Verzierung von den Begleitstimmen abgesetzt. Walcha schreibt seine teils leichten, teils schwierigen Choralvorspiele im Bereich der herkömmlichen Tonalität, sehr orgelmäßig und leicht verständlich. Die Frage bleibt allerdings offen, wieweit ein solches, ganz an die Tradition gebundenes Werk lediglich Gebrauchsmusik oder vielleicht eine Bereicherung der zeitgenössischen Orgelmusik sein möchte.

hph

Cecil Armstrong Gibbs: Six Sketches for Organ (Oxford University Press, London).

Der im Jahre 1889 geborene und heute als Professor für Komposition am Royal College (Cambridge) tätige englische Komponist Gibbs ist ein Verfechter der

romantisch-lyrischen Musik. Er setzt sich bewußt von der modernen Tendenz ab. Dies ist auch sehr deutlich in seinem Orgelwerk zu erkennen. Schon das erste Stück trägt den Titel „Lyric Melody“. Diesem folgt eine „Elegy“, und es klingt etwas befremdend, wenn wir als Nummer drei ein „Jubilante Deo“ vorfinden, das in demselben Stil weitergeführt wird. In ihrer Gesamtanlage teilweise sehr dick, vor allem harmonisch, tragen die sechs kleinen Stücke mehr den Charakter einer orchestralen Musik als das einer Orgel entsprechende Klang- und Formideal.

hph

Andrzej Panufnik: Sechs Miniatur-Studien für Solo-Klavier (Boosey & Hawkes, London).

Der polnische Komponist Panufnik schrieb 1947 eine Reihe von Klavier-Etüden, die in manchen Episoden über den Studiencharakter solcher Literatur hinausweisen. Sie stellen an den Spieler vielerlei technisch interessante Probleme, erscheinen insgesamt für den Konzertvortrag — obschon virtuos — doch zu monoton und starr in der kompositorischen Anlage.

h. e.

Alan Hoddinott: Concerto für Klarinette und Streichorchester (Oxford University Press, London).

Die mancherorts so beliebte Concerto-Praxis wird durch eine Partitur des bei uns noch wenig bekannten Komponisten englischer Herkunft Alun Hoddinott vermehrt. Sein Concerto für Klarinette und Streichorchester zeichnet sich durch den berühmten barocken Schwung aus, ohne auf realen Formen der Barockmusik zu bauen. Das Werk trägt die unverbindlichen Züge eines Divertissements in drei Sätzen: Capriccio — Arioso — Burlesca. Es ist poliert gearbeitet, publikumswirksam und stellt die Ausführenden in keiner Weise vor irgendwelche Probleme. Kein Geringerer als Sir John Barbirolli hob es bei dem Cheltenham Festival 1954 aus der Taufe.

h. e.

Hugo Cole: Trio für Flöte, Klarinette und Klavier (Novello, London).

Gefällige und anspruchslose Hausmusik moderner Konfektion. In fünf suitenartig aufeinanderfolgenden Sätzen (Intrada — Aria — Scherzo — Cantilena — Finale) triumphieren rhythmische Monotonie, kontrastische Armut und melodisch-thematische Banalität. Man sucht vergeblich nach Stil, handwerklichem Niveau oder musikalischer Substanz.

mg.

NOTIZEN

Zum Gedächtnis

Im Alter von 73 Jahren ist Hermann Abendroth in der Chirurgischen Klinik der Universität Jena einem Herzschlag erlegen. Seinen internationalen Ruf hat er sich vor allem als Dirigent der Gürzenich-Konzerte in Köln und als Leiter des Leipziger Gewandhaus-Orchesters erworben. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte er leitende Positionen im Musikleben der Sowjetzone.

Bühne

Die europäische Erstaufführung der einkaktigen Oper „Zwillingskomödie“ von Richard Mohaupt wird im

Badischen Staatstheater Karlsruhe stattfinden. Das Werk wurde in Louisville (USA) uraufgeführt.

Das Berliner Ballett (Leitung: Tatjana Gsovsky) bereitet zwei Uraufführungen für die Berliner Festwochen vor: „Fleuronville“ von Gisela Klebe und „Das goldene Tor“ von Heinz Friedrich Hartig.

Der Oberspielleiter der Oper in Kiel, Karl Heinz Krahl, wurde zum neuen Direktor des Zürcher Stadttheaters gewählt.

Die Hamburgische Staatsoper will ihr Repertoire durch folgende Werke erweitern: „Lulu“ (Alban Berg), „Die Schule der Frauen“ (Rolf Liebermann) und „Der Revisor“ (Werner Egk).

„Der Zaubertrank“ von Frank Martin kam im Opernstudio des Theaters der Stadt Bonn heraus. Dirigent: Peter Maag. Inszenierung: Günter Roth.

Die „Deutsche Oper am Rhein“, eine neue Theatergemeinschaft der Städte Düsseldorf und Duisburg, wird am 29. September im Düsseldorfer Opernhaus eröffnet. Auf dem Repertoire der ersten Saison steht auch „Die Bernauerin“ von Carl Orff.

In Bordeaux wurde „Sampiero Corso“ von Henri Tomasi uraufgeführt. Das Libretto von Raphael Cuntoli basiert auf historischen Ereignissen um einen korsischen Patrioten des 16. Jahrhunderts.

Herbert von Karajan hat die künstlerische Leitung der Wiener Staatsoper übernommen. Als Generalsekretär wird Egon Seefehlner fungieren.

Die amerikanische Erstaufführung von Darius Milhauds Oper „David“ ist im Hollywood Bowl, Los Angeles, vorgesehen.

Ein Einakter-Abend des Pfalztheaters in Kaiserslautern enthielt „Die schwarze Spinne“ von Heinrich Sutermeister.

Carl Orffs „Antigonae“ wurde zum ersten Male in Münster aufgeführt. Der Komponist hielt einen Einführungsvortrag und las anschließend seine Komödie „Astutuli“.

Das Zürcher Stadttheater wird mit „Antigone“ von Arthur Honegger bei den diesjährigen Donaueschinger Musiktagen für zeitgenössische Tonkunst gastieren. Die Titelpartie singt Helga Pilarczyk. Hans Rosbaud dirigiert das Südwestfunkorchester.

Konzert

Die erste Aufführung der deutschen Fassung von Wolfgang Fortners „Creation“ fand während der Nürnberger Orgeltage statt. Der Solopart, jetzt für eine Baßstimme geschrieben, wurde von Hans-Olaf Hudemann gesungen.

Die Sektion Israel der IGNM ließ Frank Pelleg in Tel-Aviv „Ludus tonalis“ von Paul Hindemith spielen. In Jerusalem veranstaltete die Sektion ein Kammermusikkonzert zum 60. Geburtstag des Komponisten.

Die Frankfurter Singakademie unter Ljubomir Romansky gastierte in Linz mit „Carmina burana“ von Carl Orff und Arthur Honeggers „Totentanz“.

Das XVIII. Internationale Musikfest in Straßburg fand vom 6. bis 20. Juni statt. Ernest Bour dirigierte die Uraufführung der „Passacaille à la mémoire d'Arthur Honegger“ von Maurice Jarre. Drei Uraufführungen standen auf dem Programm eines Konzerts unter Louis Martin: „Danses symphoniques“ (Jacques Casterède), Konzert für Flöte und Orchester (Jean Rivier), V. Konzert für Klavier und Orchester (Darius Milhaud). Zum Abschluß dieses Abends wurde die Erste Sinfonie von Arthur Honegger gespielt.

Im Kammermusiksaal des Karlsruhers veranstaltete die Stadt Kaiserslautern einen modernen Liederabend. Das Programm enthielt „Prière du soir“ (Jean Françaix), „Trois Psaumes“ (Arthur Honegger), „Songs nach Texten von William Shakespeare“ (Wolfgang Fortner), „Acht englische Lieder“ (Paul Hindemith), „Der himmlische Vagant“ (Hermann Reutter). Die Ausführenden waren Carla Henius (Sopran), Hans-Olaf Hudemann (Baß-Bariton) und Hermann Reutter (Klavier).

Giselher Klebes Sonate für Violine und Klavier (1952) wurde im Musée des Arts décoratifs, Paris, von Robert Soëns und Suzanne Roche aufgeführt. Das Konzert bot noch Werke von Antonio Veretti (Violinsonate 1952), Marcel Mihailovici (2. Violinsonate) und Béla Bartók (1. Violinsonate).

Rundfunk

Der Würzburger Oberbürgermeister Franz Stadelmayer wurde zum Intendanten des Bayerischen Rundfunks gewählt. Er ist der Nachfolger des am 10. März verstorbenen Intendanten Rudolf von Scholtz.

Die deutsche Erstaufführung des „Canticum sacrum“ von Igor Strawinsky wird nicht in den Münchner Musica-viva-Konzerten, sondern am 8. Februar 1957 in einem öffentlichen Konzert des Westdeutschen Rundfunks Köln unter der Leitung von Hans Rosbaud stattfinden.

Von Radio Genf aus wird am 10. Dezember um 21.05 Uhr eine Gemeinschaftssendung der europäischen Rundfunkanstalten zu Ehren Mozarts ausgestrahlt. Jede der beteiligten Stationen mußte einen Kompositionsauftrag erteilen. Dauer, Besetzung und Charakter der einzelnen Beiträge wurden den Stationen nach einem festgelegten Plan vorgeschrieben. Die Westdeutschen Rundfunkanstalten haben Boris Blacher ausgewählt, der das auf Deutschland entfallende „Allegro für Orchester“ von 4 bis 6 Minuten komponiert. Das Werk wird vom Radio-Symphonie-Orchester Berlin produziert werden.

Während der „Kasseler Musiktage“ spielt das Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks unter Otto Matzerath die Uraufführung der „Intrada und Variationen über ein Thema von Jakob Regnart“ op. 65 von Kurt Hessenberg.

Im Israelischen Rundfunk sprach Peter Gradenwitz über Carl Orff mit Schallplattenbeispielen aus den „Carmina burana“ in der von der IGNM-Israel-Sektion vor sechs Jahren eingeführten Sendereihe „Musik unserer Zeit“.

Das Assmann-Quartett (Frankfurt am Main) spielte im Radio Saarbrücken und im Hessischen Rundfunk das Sechste Streichquartett op. 78 von Ernst Krenek aus dem Jahre 1936.

Der hessische Minister für Erziehung und Volksbildung hat dem Intendanten des Hessischen Rundfunks, Eberhard Beckmann, die Goethe-Plakette verliehen.

Musikerziehung

Josef Rufer, Schüler und Assistent Arnold Schönbergs an der Preußischen Akademie der Künste, wurde als Lehrer für Zwölftonkomposition an die Hochschule für Musik in Berlin verpflichtet.

Die Folkwangschule der Stadt Essen hat Freistellen an hochtalentierte Studenten für Viola, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott zu vergeben. Interessenten werden gebeten, ihre Bewerbung an die Verwaltung der Folkwangschule, Essen-Werden, einzusenden.

Erich Doflein (Freiburg) ist zum Ersten, Siegfried Borris (Berlin) zum Zweiten Vorsitzenden des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Sitz Darmstadt, gewählt worden.

Der Chor der Münchner Luitpold-Oberrealschule (Leitung: Karl Meister) sang den ersten Teil von Carl Orffs „Carmina burana“ mehrfach in München und Traunstein.

Der Wiesbadener Pianist Kurt Leimer, ein Verwandter von Gieseckings Lehrer Karl Leimer, wurde zum Professor am Salzburger Mozarteum ernannt, wo er seit 1953 eine Meisterklasse für Klavier leitet.

Ein Studiokonzert der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln bot einige Werke junger Kompositionsschüler. Die neuen Namen waren Dieter Müller (Acht kurze Klavierstücke), Heinz-Albert Heinrichs (Lieder der Sappho, Elegie für Klavier, Vier Lieder von Li-Tai-Pe), Georg Krieger (Sonatine für Klavier, Fünf

kurze Klavierstücke); Erwin Kuckertz (Vaganten=Lieder) und Hans Hombergen (Sextett für Oboe, Horn, Fagott, Violine, Viola und Cello).

Beim 11. Weltkongreß der Fédération Internationale des Jeunes Musicales in Madrid, an dem 800 Delegierte aus 14 europäischen und überseeischen Ländern teilnahmen, war die „Musikalische Jugend Deutschlands“ mit 50 Mitgliedern unter ihrem Präsidenten, dem Münchner Komponisten Fritz Büchtger, vertreten. Junge Musiker aus aller Welt bildeten ein Internationales Orchester, das im Rahmenprogramm unter Leitung von Jesús Arámbarri moderne spanische Werke spielte. Neuer Präsident der Fédération wurde der 25jährige österreichische Generaldelegierte Joachim Lieben aus Wien. Die Vizepräsidenten stellen Spanien und Kanada. Der deutsche Generalsekretär Klaus Bieringer (München) wurde als Mitglied in das jeweils in Brüssel tagende Büro der Fédération gewählt. Im Verlag B. Schott's Söhne (Mainz) wird die Fédération eine Internationale Werkreihe junger Komponisten herausgeben. Die nächsten Kongresse der Musikalischen Jugend werden Ostern 1957 in Wien und während der Weltausstellung in Brüssel 1958 abgehalten.

Der Lübecker Generalmusikdirektor Gotthold Ephraim Lessing ist als Professor an die Akademie der Tonkunst in München berufen worden, wo er die Leitung der Meisterklasse für Dirigieren, eine Orchesterklasse und das Hochschulorchester übernehmen wird.

Ihre neuen Werke in der Zwölftontechnik haben die Studenten der Kompositionsklasse von Mary Leighton am Konservatorium von Cincinnati in einem Studiokonzert aufführen lassen. Das Programm enthielt „Suite for Strings in Four Movements“ (Daniel Svaim), „Suite for Piano“ (Barbara Richardson), „Nocturne“ (Ray Meyer), „Prelude and Allegro“ (Annette Samuels), „Children's Pieces“ (Robert Aichele), „Portraits from Tennessee Williams' Streetcar Named Desire“ (Frank Lang), „Three Pieces for String Quartet and Flute“ (Dixie Michael Harris), „Bach in Mt. Auburn“ (Leon Combs), „Piano Sonata in One Movement“ (Daniel Pae), „Music for Scenes from Robinson Jeffers' The Tower Beyond Tragedy“ und „Sonate Dodecaphonique“ (James Mason).

Kunst und Künstler

Heinrich Strobel, Leiter der Musikabteilung des Südwestfunks und Schriftleiter des „Melos“, wurde zum Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) gewählt. Die neuen Vizepräsidenten sind Goffredo Petrassi (Italien) und Sten Broman (Schweden).

Die argentinische „Auszeichnung für das wichtigste Werk eines lebenden Komponisten nichtamerikanischer Nationalität“ wurde für das Jahr 1955 den Sechs Fragmenten aus dem Oratorium „Thyl Claes“ von Wladimir Vogel verliehen.

Manuel Rosenthal erhielt den Musikpreis „François Couperin“ in Höhe von 300 000 französischen Franken.

Kurt Hessenberg hat sechs geistliche Lieder geschrieben, deren Uraufführung während des Deutschen Evangelischen Kirchentages 1956 in Frankfurt am Main stattfindet.

Der Schweizer Komponist Othmar Schoeck feiert am 1. September seinen 70. Geburtstag.

Der Robert-Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf für das Jahr 1955 wurde Ernst Pepping, Professor für Komposition an der Berliner Musikhochschule, zuerkannt.

Als Nachfolger des verstorbenen Gustave Charpentier ist Louis Aubert in die Französische Akademie der schönen Künste gewählt worden.

An seinem 75. Geburtstag erhielt Heinz Tietjen, Intendant der Hamburgischen Staatsoper, das Große Verdienstkreuz mit Stern des Bundesverdienstordens.

Die Stadt Louisville (USA) hat fünf neue Kompositionsaufträge für Orchesterwerke erteilt, und zwar an Colin McPhee, Niels Viggo Bentzon, Roger Goeb, Herbert Elwell und Klaus Egge.

Anlässlich seines 60. Geburtstages wurde Hugo Herrmann mit dem Bundesverdienstkreuz erster Klasse des Verdienstordens ausgezeichnet.

Verschiedenes

Das XXXI. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik findet im Juni 1957 in Zürich statt. Das Programm wird auch die szenische Uraufführung von Arnold Schönbergs nachgelassener Oper „Moses und Aron“ am Stadttheater unter Hans Rosbaud enthalten.

In Köln ist die erste Nummer einer neuen Zeitschrift für Kultur, Wirtschaft und Recht des Fonogramms unter dem Titel „fono forum“, herausgegeben von Walter Facius, erschienen.

Das erste internationale Festival in Lausanne wurde mit einer Gedenkstunde für Arthur Honegger eröffnet. Frau und Tochter des verstorbenen Komponisten waren zugegen. Ernest Ansermet würdigte das Schaffen Honeggers, besonders das Oratorium „König David“, das unter seiner Leitung aufgeführt wurde. Im Foyer des Theaters war eine Honegger-Ausstellung zu sehen.

Die XI. Münchner Musica-viva-Saison beginnt mit einem Konzert unter der Leitung von Igor Strawinsky, der eigene Werke sowie Choralvorspiel und Kanon von Bachs „Vom Himmel hoch“ in einer von ihm instrumentierten Fassung dirigieren wird.

Der russische Pianist Wladimir Askenazy errang den Großen Preis der Königin Elizabeth von Belgien im Internationalen Musikwettbewerb für junge Künstler in Brüssel. 70 Nachwuchspianisten aus aller Welt hatten an dem Concours teilgenommen.

Der Schallplattenpreis der Académie Charles Cros ist für das Jahr 1956 verliehen worden. Folgende Aufnahmen mit modernen Werken wurden ausgezeichnet: Alban Berg, Violinkonzert und Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern (Pathé-Vox); Serge Prokofjew, Suite „Die Liebe zu den drei Orangen“ und Skythische Suite (Columbia); Serge Prokofjew, 1. Violinkonzert (Capitol); Olivier Messiaen, Petites liturgies de la Présence divine (Ducretet-Thomson); Igor Strawinsky, Oedipus rex (Philips); Serge Prokofjew, Alexander Newsky (Chant du monde).

Die I. Internationalen Festspiele zeitgenössischer Musik in Warschau finden vom 10. bis 20. Oktober statt.

Die Programme des X. Edinburgh International Festival (19. August bis 8. September) enthalten auch zahlreiche moderne Werke: Ouvertüre „Edinburgh“ und Violinkonzert (Arthur Bliss); Pierrot Lunaire (Arnold Schönberg); Façade (William Walton); Noctambules (Humphrey Searle); Oedipus rex und Mavra (Igor Strawinsky); Sinfonie Nr. 6 (Walter Piston); Violinkonzert, Konzert für Orchester, Divertimento, Quartett Nr. 5 und Der wunderbare Mandarin (Béla Bartók); Sinfonie Nr. 5 (Arthur Honegger); Etude für Orchestra (Arthur Benjamin); Violinsonate op. 80 (Serge Prokofjew); Quartetto Lirico (Mátyás Seiber); Klavierkonzert für die linke Hand und Streichquartett (Maurice Ravel).

Diesem Heft sind neben unserer Notenbeilage „Neue Musik für Violine solo“ ein Prospekt der Donaueschinger Musiktage und das Programm des Gesamtdeutschen Musikfestes Coburg beigegeben.

DER NEUE TRÄGER DES »POUR LE MÉRITE«

CARL ORFF

Bühnen-, Orchester- und Chorwerke

CARMINA BURANA

Cantiones profanae (1935/36)

DER MOND

Ein kleines Welttheater (1937/38)

ENTRATA

nach William Byrd für Orchester (1940/54)

DIE KLUGE

Die Geschichte von dem König und der klugen Frau
(1941/42)

CATULLI CARMINA

Ludi scenici (1942)

Musik zu Shakespeares

EIN SOMMERNACHTSTRAUM

(1932/52)

DIE BERNAUERIN

Ein bairisches Stück (1944/45)

ASTUTULI

Eine bairische Komödie (1945/52)

ANTIGONAE

Ein Trauerspiel des Sophokles von Friedrich Hölderlin
(1947/48)

TRIONFO DI AFRODITE

Concerto scenio (1950/51)

CONCENTO DI VOCI

I Sirmio

Tria Catulli Carmina (1954)

COMOEDIA DE CHRISTI

RESURRECTIONE

(1955)

DIE SÄNGER DER VORWELT

Elegische Hymne auf einen Text
von Friedrich von Schiller (1955)

Monteverdi-Orff:

ORPHEUS

L'Orfeo, favola in musica 1607

KLAGE DER ARIADNE

Lamento d'Arianna a 1608

TANZ DER SPRÜDEN

Ballo delle ingrate in genere rappresentativo 1608

Orff-Schulwerk

(1930/55)

5 Bände und 6 Ergänzungshefte

CARL ORFF

EIN BERICHT IN WORT UND BILD

mit Beiträgen von K. H. Ruppel, J. Schadewaldt, G. R. Sellner und W. Thomas

114 Seiten mit 72 ganzseitigen Tafeln DM 9,60

Orffs Gesamtschaffen erschien im Verlag

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

EIN KÖSTLICHES MEISTERWERK
MUSIKALISCHEN HUMORS!

Franz Tischhauser:

(geb. 1921 in Bern)

DAS NASOBEM

Divertimento in sieben Sätzen nach Gedichten von
Christian Morgenstern für vierstimmigen gemischten
Chor a cappella

Das Nasobem – Igel und Agel – Geiß und Schleiche –
Das Wasser – KM 21 – Das Mondschaft – Das große Lalula
(Aufführungsdauer: ca. 15 Minuten)

Uraufführung 1950 durch Kammerchor St. Gallen unter
Werner Heim – weitere Aufführungen Tonkünstlerfest
Aarau 1952 durch Aarauer Kammerchor unter Ernst
Locher – Internationale Gesellschaft für Neue Musik in
Basel – Jeunesse Musicale in Bayreuth – Stockholm 1954
durch Akademiska Kören unter Johannes Norrby –
Musikverein Benrath unter Ludwig Ganter 1955 – Sing-
chor Basel 1955

Pressestimmen:

... Treffer ins Schwarze – im Satzbau und klanglichen
Habitus ebenso geschliffen wie gekornt – vom musika-
lisch feinsinnigen Lyriker über den verborgenen Schalk
bis zum handfesteren Ulk (KM 21) alles da.

(„Der Bund“, Bern)

... daß diese Entdeckung den jüngsten der aufgeführten
Komponisten betraf, erhöhte ihren Reiz. Tischhauser ist
seit kurzem bei Radio Zürich tätig. Jeder der Chöre zeigt
ein bestimmtes Gepräge, das Ganze ein köstlicher Schlager
in des Wortes bester Bedeutung – dabei kommt der Kom-
ponist ohne Mätzchen aus. („Basler Nachrichten“)

... rief bei dem zuvor ziemlich gelangweilten Matinee-
Publikum allgemeine Heiterkeit hervor. T. hat dem be-
sessenen Raben, der unaufhörlich sein obstinates „Ka-
em-zwei-ein“ krächzt, ein musikalisches Denkmal von
überwältigender Komik gesetzt.

(„Tages-Anzeiger“, Zürich)

Ein großer, verdienter Erfolg. T. spielt auf dem vielstim-
migen „Instrument“ des A-cappella-Chors mit einer dis-
kreten Virtuosität und einem ungewöhnlich feinen Sinn
für musikalischen Humor, der sich nicht ans Detail ver-
sagt, vielmehr sich vor allem in musikalisch-formalen
Gestaltungszielen kundgibt. („Neue Zürcher Zeitung“)

Anfänglich nahm er einen abgeschliffenen Liedertafelstil
aufs Korn, aber er blieb durchaus nicht bei der Travestie
stecken, sondern musizierte munter drauflos, bediente
sich interessanter tonmalerischer Mittel und einer pikan-
ten Rhythmik. Das virtuos gesungene Werk mußte z. T.
wiederholt werden. („Neue Zürcher Zeitung“)

Das mit stärkstem Beifall aufgenommene Werk ... ent-
ließ das Fest-Publikum in heiterster Stimmung.
(„Volksrecht“, Zürich)

... anregender Abend. Ganter tat zur Überwindung des
Befremdlichen das einzig richtige, indem er das Werk
nach kurzen witzigen Fingerzeigen am Schluß wieder-
holen ließ und eine fruchtbare Atmosphäre der Heiterkeit
schuf, die dem Ungewöhnlichen den Weg zum Bewußt-
sein der Hörer bahnte. („Düsseldorfer Nachrichten“)

Verlangen Sie die Partitur unverbindlich
zur Ansicht!

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

DIE SCHULE DES MEISTERS
PAUL GRÜMMER

Die Grundlage des Violoncellospiels

Die Erfahrungen von Pablo Casals, Julius Klengel und
Hugo Becker hat Professor Paul Grümmer in diesem
reich illustrierten instruktiven Schulwerk niedergelegt.

Englische Ausgabe in Vorbereitung!
108 Seiten, DM 12,-

Dazu als Ergänzung

PAUL GRÜMMER

Harmonisch neue tägliche Übungen

für Violoncello, DM 4,-

ED. BOTE & G. BOCK · BERLIN · WIESBADEN

JOHANN NEPOMUK DAVID

op. 45 Violinkonzert (1952)

PB 3745 Stud.-Part. DM 10,-; EB 6207 Klav.-Ausz. DM 18,-

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN



Ein neues Erfolgsstück des
Musikverlags **Wilhelm Zimmermann**
Frankfurt am Main

Stuart Fastofsky, »Caprice« für Violine und Klavier
DM 2,50. Pressestimmen Köln - New York - Holland:
»kühn ... brilliant ... 3 mal wiederholt«

Jetzt auch für kleine Besetzung

CARL ORFF

Carmina burana

Kantate für Soli, Chöre und Orchester

NEU:

Ausgabe für zwei Klaviere und Schlagwerk
(Wilhelm Killmayer)

Klavierauszug (Dir.-Part.) · Ed. 4920 · DM 20,-

Carl Orff hat die Instrumentation seiner
„Carmina“ auf 2 Klaviere und Schlagwerk
reduziert, um Aufführungen mit kleinerer
Besetzung zu ermöglichen. Schulen und Chöre,
die nicht über ein großes Orchester verfügen,
werden ihm für diese praktische Neueinrich-
tung dankbar sein.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

8 ABONNEMENT-KONZERTE

Bamberger Symphoniker

Dirigenten:

JOSEPH KEILBERTH · FRITZ RIEGER
LOVRO VON MATACIC
HEINRICH HOLLREISER

1. Konzert, 12. Okt. 1956, 20 Uhr, Kulturraum

Händel: Ouvertüre „Agrippina“
Hindemith: Der Schwanendreher
Bruckner: Symphonie Nr. 5 d-moll
Dirigent: JOSEPH KEILBERTH
Solist: PAUL FISINGER (Viola)

2. Konzert, 24. Nov. 1956, 20 Uhr, Kulturraum

Haydn: Symphonie Nr. 103 Es-dur (Paukenwirbel)
Tschalkowsky: Violinkonzert D-dur
Berlioz: Phantastische Symphonie
Dirigent: LOVRO VON MATACIC
Solist: VASA PRIHODA (Violine)

3. Konzert, 6. Dez. 1956, 20 Uhr, Kulturraum

Haydn: Symphonie Nr. 90 C-dur
Mozart: Arie „Bella mia fiamma“
Mahler: Symphonie Nr. 4
Dirigent: JOSEPH KEILBERTH
Solistin: ELFRIDE TRÜTSCHEL (Sopran)

4. Konzert, 23. Januar 1957, 20 Uhr, Kulturraum

Brahms: Tragische Ouvertüre (d-moll)
Beethoven: Klavierkonzert Es-dur
Bartók: Konzert für Orchester (1943)
Dirigent: HEINRICH HOLLREISER
Solist: EDUARD ERDMANN (Klavier)

5. Konzert, 13. Febr. 1957, 20 Uhr, Kulturraum

Pfitzner: Kleine Symphonie G-dur
Brahms: Violinkonzert D-dur
Beethoven: Symphonie Nr. 8 F-dur
Dirigent: JOSEPH KEILBERTH
Solist: TIBOR VARGA (Violine)

6. Konzert, 11. März 1957, 20 Uhr, Kulturraum

Schumann: Ouvertüre, Scherzo und Finale
Sutermeister: Violoncello-Konzert
R. Strauss: Also sprach Zarathustra
Dirigent: JOSEPH KEILBERTH
Solist: LUDWIG HOELSCHER (Violoncello)

7. Konzert, 4. April 1957, 20 Uhr, Kulturraum

a) Girolamo Frescobaldi: Toccata
b) Domenico Zipoli: Elerazione
c) Antonio Vivaldi: Concerto grosso (d-moll)
Robert Heger: Variationen und Fuge über ein barockes Thema. (Den Bamberger Symphonikern zum zehnjährigen Jubiläum gewidmet.)
Beethoven: Symphonie Nr. 6 F-dur (Pastorale)
Beethoven: Ouvertüre „Leonore III.“
Dirigent: LOVRO VON MATACIC

8. Konzert, 12. Mai 1957, 20 Uhr, Kulturraum

Mendelssohn: Symphonie Nr. 4 A-dur (Italienische)
Schumann: Klavierkonzert a-moll
Schubert: Symphonie Nr. 4 c-moll (Tragische)
Dirigent: FRITZ RIEGER
Solist: CARL SEEMANN (Klavier)

Änderungen bleiben vorbehalten!

ZEITGENÖSSISCHE KLAVIERMUSIK

FERRUCCIO BUSONI

Berceuse

Die Berceuse ist in Chopins Manier weitgriffiger Akkord-arpeggien geschrieben und – nach Art Liszts, Melodie und Begleitung zu veranschaulichen – teilweise auf drei Systeme notiert; in der harmonisch kühnen Anwendung mixturenaher Akkordreihungen scheut sie keineswegs scharfe Reibungen. Klavieristisch im Satz und nicht schwer ausführbar, stellt diese recht eigenwillige Berceuse ein sehr brillantes und dankbares Vortragsstück dar.

EB 3053 DM 1,-

Indianisches Tagebuch

Erstes Buch

Das Indianische Tagebuch Busonis vereint in den „Vier Klavierstudien über Motive der Röhrlaute Amerikas“ musikalisch kontrastreiche Klavierstücke, die ihren besonderen Reiz dem fremdartigen Kolorit verdanken, den Busoni hier meisterhaft einzufangen wußte. Dank ihrem vom Herkömmlichen abweichenden Vorwurf und dem mittleren Schwierigkeitsgrad werden diese Stücke Vortragenden wie Studierenden gleichermaßen Bereicherung bieten.

EB 4837 DM 4,-

Sonatina brevis

Die Philipp Jarnach gewidmete „In Signo Joannis Sebastiani Magni“ komponierte Sonatina brevis, echt romantisch in ihrer Einsätzigkeit und dem vorhalts- und dissonanzgewürzten Stil, gliedert sich in Präludium, Fuge und eine kontrapunktisch kunstvolle Vereinigung beider. Meisterhaft in der polyphonen Verarbeitung, einheitlich und überzeugend in der Verschmelzung von Form und Inhalt, bereichert dieses musikalisch gehaltvolle Werk die Klavierliteratur wesentlich und bietet trotz geringer technischer Anforderungen ein besonderes wirkungssicheres Vortragsstück.

EB 5093 DM 3,-

Sechs kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels

Diese kleinen Kompositionen, die aus dem neunten Buch der „Klavierübung“ stammen, sind klaviertechnische Studien, die hervorragend geeignet sind, die beiden Hände voneinander unabhängig zu machen und damit zu polyphonem Spiel vorzubereiten. Über den Unterrichtszweck hinaus aber sind diese Studien – insofern etwa den Etüden Chopins vergleichbar – durch ihre gediegene Qualität auch rein musikalisch von hohem Wert.

EB 6205 DM 3,50

HELMUT DEGEN

Erste - Vierte Sonate (1942/47)

Ob tonal gebunden oder harmonisch ausgeweitet, ob linear verschlungen oder akkordisch isorhythmisch, ob gemächlich bewegt oder leidenschaftlich, stets fesseln diese Sonaten Degens auch bei sparsamsten Mitteln und durchsichtigstem Satz durch ihre reizvollen Klänge und melodischen Wendungen.

EB 5958/61 je DM 4,-

YRJÖ KILPINEN

op. 85 Sonate

Die nach Satzzahl, Dimension und Faktur im Charakter einer Sonatine geschriebene Klaviersonate – mit ihrem Allegro-Kopfsatz, dem langsamen Mittelteil und dem musikantisch beschwingten Finale – vereint auf glücklichste, gänzlich ungezwungene Weise alte Formen und Satzmittel mit modernem Klangempfinden und eignet sich dank den mäßigen technischen Anforderungen, der Eingänglichkeit der Substanz und dem fremdländischen Charakter vorzüglich auch für Lernende zum Vortrag.

EB 5635 DM 2,50

BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN

MUSIK DER ZEITGENOSSEN

Biographien und Studienwerke

PAUL HINDEMITH — Zeugnis in Bildern

Eine Chronik mit 87 Bildtafeln und einem biographischen Essay von Heinrich Strobel.

Pappband DM 9,60

PAUL HINDEMITH, Unterweisung im Tonsatz

Band I Theoretischer Teil. Band II Übungsbuch für den zweistimmigen Satz

Das fundamentale Lehrwerk der erweiterten Tonalität.

Leinen je DM 12,—

ERNST KRENEK, Zwölfton-Kontrapunkt-Studien

Für jeden, der die Gesetzmäßigkeit des polyphonen Schaffens innerhalb der Zwölfton-Musik erkennen will, bietet diese Schrift neue und fundierte Anleitungen

Kart. DM 3,60

CARL ORFF — Ein Bericht in Wort und Bild

72 Tafeln als chronologischer Bildbericht, dazu drei Essays über den Musiker, den Szeniker und den Pädagogen Orff.

Pappband DM 9,60

HERMANN SCHERCHEN, Lehrbuch des Dirigierens

Das modernste und anspruchsvollste Dirigierbuch aus der Hand eines Praktikers, dessen Name Weltgeltung besitzt.

Leinen DM 12,80

ARNOLD SCHÖNBERG, Die strukturelle Funktion der Harmonie

Eine Neuordnung der Harmonielehre zum methodischen Studium. Zugleich eine wesentliche Ergänzung zu der frühen Harmonielehre Schönbergs.

In Vorbereitung

ARNOLD SCHÖNBERG, Moderne Psalmen

Die Texte der „Psalmen“, die Schönberg in seinem letzten Lebensjahr schrieb, sind ein religiöses Glaubensbekenntnis. Der gesamte Text der Psalmen sowie Notenskizzen und das Partitur-Fragment zum „Ersten Psalm“ werden im Faksimile-Druck wiedergegeben.

Erscheint im Herbst 1956

IGOR STRAWINSKY, Musikalische Poetik

Diese sechs Vorlesungen, die Strawinsky an der Harvard University hielt, sind in den Grundzügen eine Ästhetik der Neuen Musik.

Brosch. DM 4,70

THÉODORE STRAWINSKY, Igor Strawinsky, Mensch und Künstler

Betrachtungen des Sohnes über das Werk des Vaters, Biographisches, Persönliches, Kritisches.

Brosch. 4,80

KARL H. WÖRNER, Neue Musik in der Entscheidung

Eine umfassende Darstellung der Entwicklung der Neuen Musik, eine stilkritische Untersuchung und zugleich ein unentbehrliches Nachschlagewerk.

Leinen DM 12,60

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z